

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
KATEDRA HUDEBNÍ VÝCHOVY

RIGORÓZNÍ PRÁCE

Jaroslav Vogel (1894-1970) – umělecký profil
Jaroslav Vogel (1894-1970 – artistic profile
Mgr. Lenka Černíková, Ph. D.

Studijní program: Hudební teorie a pedagogika

Studijní obor: Specializace ve vzdělávání

Rok odevzdání 2021

OSTRAVSKÁ UNIVERZITA V OSTRAVĚ
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA HUDEBNÍ VÝCHOVY

JAROSLAV VOGEL (1894-1970)
– umělecký profil

DISERTAČNÍ PRÁCE

Autorka práce: Mgr. Lenka Černíková
Vedoucí práce: Prof. PhDr. Jan Mazurek, CSc.

2014

UNIVERSITY OF OSTRAVA
PEDAGOGICAL FACULTY
DEPARTMENT OF MUSIC EDUCATION

JAROSLAV VOGEL (1894-1970)
– artistic profile

THESIS

Author: Mgr. Lenka Černíková
Supervisor: Prof. PhDr. Jan Mazurek, CSc.

2014

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Já, níže podepsaná studentka tímto čestně prohlašuji, že text mnou odevzdané závěrečné práce v písemné podobě, nebo na CD nosiči, je totožný s textem závěrečné práce vloženým v databázi DIPL2.

V Ostravě dne

.....
podpis studentky

OSTRAVSKÁ UNIVERZITA V OSTRAVĚ
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
Akad. rok 2012/2013

ZADÁNÍ DISERTAČNÍ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO PROJEKTU)

Jméno a příjmení:	Mgr. Lenka Černíková
Osobní číslo :	L11542
Studijní obor:	P7507 Specializace v pedagogice
Studijní program:	Hudební teorie a pedagogika
Název tématu:	Jaroslav Vogel (1894-1970) – umělecký profil
Zadávací katedra:	Katedra hudební výchovy

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í

dle pokynů školitele

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracované disertační práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Dle pokynů školitele

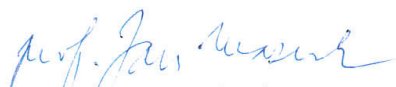
Vedoucí disertační práce:

Prof. PhDr. Jan Mazurek CSc.


Katedra hudební výchovy

Datum zadání disertační práce: **14. ledna 2013**

Datum odevzdání disertační práce: **5. listopadu 2015**


vedoucí disertační práce

L.S.


PhDr. Jiří Kusák, Ph.D.
vedoucí katedry

V Ostravě dne 21. března 2014

ABSTRAKT

Rámec disertační práce tvoří komplexní interpretace pramenů týkajících se dirigenta, skladatele, publicisty a organizátora hudebního života Jaroslava Vogla (1894-1970). K deskripci uceleného uměleckého profilu, syntézy a pokusu o kritické zhodnocení jsou kapitoly práce členěny tematicky s přihlédnutím k časové souslednosti. Základními zdroji se staly archivní prameny a denní tisk, ve kterých byly získané informace ověřovány a rozvíjeny.

Úvodní kapitola věnovaná rodině, vzdělání a prvním profesionálním zkušenostem uvádí souvislosti mezi jeho studiem a genezí budoucího Voglova profesionálního směřování. Centrálním článkem práce je část o umělecky významném období u opery Národního divadla moravskoslezského v Moravské Ostravě mezi světovými válkami, kdy jeho operní realizace a koncerty symfonické hudby dosáhly vysoké umělecké úrovně s mimořádným společenským a edukativním přesahem. Pohled na dramaturgii a kvalitu operních inscenací a koncertů poskytly příležitost k hodnocení významu jeho organizátorské kompetence a vlivu na rozvoj ostravské hudební kultury. Poprvé vůbec práce uvádí korespondenci dirigenta Jaroslava Vogla s Paulem Hindemithem a Igorem Stravinským a písemné kontakty s předními českými umělci. Kompoziční činnost Jaroslava Vogla, prezentována obvykle jeho čtyřmi operami, odkryla poměrně málo známá fakta o jeho dalších tvůrčích záměrech a rozpracovaných dramatických opusech. Některé z jeho skladeb byly podrobeny dílčí a také komplexní analýze s upozorněním na prvky jeho kompozičního přístupu i stylu a napomohly tak pokusu o autorovu klasifikaci včetně zařazení do dané dobové etapy české hudební tvorby. Významnou část Voglova uměleckého odkazu tvoří jeho publicistické práce určené odborné i široké veřejnosti. Zde je Jaroslav Vogel představen jako hudební kritik, scénárista a překladatel a především jako janáčkovský badatel. Pohled na Voglovu nejdůležitější práci, v podobě monografie o Leoši Janáčkovi, nespočívá v recenzi, ale je včleněn do jiných intencí, podložených především komparací filozofického náhledu německého filozofa Martina Heideggera a hudebního skladatele Leoše Janáčka. Stať se snaží osvětlit případné analogie v myšlení a chápání lidské existence i životního prostoru obou osobností, přičemž reflexe se opírá právě o postřehy a dedukce z Janáčkovy díla, jak je uvedl ve zmíněné knize Jaroslav Vogel. Poslední kapitola disertační práce se zabývá Voglovou hudební interpretací daných děl z pozice dirigenta a šéfa opery Národního divadla v Praze, následně pak šéfdirigenta Státní filharmonie v Brně. Tato část – společně s kapitolou o ostravské etapě Jaroslava Vogla – zůstávají stěžejními

pro vyhodnocení rozměru jeho významu pro ostravskou hudební kulturu mezi světovými válkami v návaznosti na dirigentovo pražské působení a jeho umělecké aktivity po roce 1948.

Klíčová slova: Jaroslav Vogel, dirigent, opera, symfonický orchestr, kompozice, Vincent d'Indy, Vítězslav Novák, Ema Destinnová, hudební kultura, Bohuslav Martinů, Paul Hindemith, Igor Stravinskij, hudební kritika, Leoš Janáček, Martin Heidegger.

ABSTRACT

The framework consists of comprehensive dissertation interpretation and sources concerning the conductor, composer, journalist, and organizer of musical life Jaroslav Vogel (1894-1970). Along with a comprehensive description of the artistic profile, synthesis, and attempt of a critical evaluation, the chapters are structured thematically in this work, with regard to the time sequence. The principal sources were archives and daily newspapers, in which the obtained information was verified and developed.

The introductory chapter is devoted to family, education, and the first professional experience indicates the relation between his studies and the genesis of Vogel's future professional direction. The central article is part of the work of the artistically important period in the opera ensemble of the Národního divadla moravskoslezského (National Moravian-Silesian Theatre) in Moravská Ostrava between the world wars, when its implementation and opera concerts of symphonic music reached a high artistic level, with extraordinary social and educational outreach. The view of dramaturgy and quality opera productions and concerts provide the opportunity to evaluate the significance of his organizational skills and influence on the development of Ostrava music culture. For the first time ever, this paper presents the correspondence of conductor Jaroslav Vogel with Paul Hindemith and Igor Stravinsky, and written contact with leading Czech artists. The composing works of Jaroslava Vogel, usually represented by his four operas, uncovered relatively little-known facts about his other creative intentions and unfinished dramatic opuses. Some of his compositions were subjected to partial and comprehensive analysis, pointing to elements of his compositional approach and style, and helped to attempt the author's classification, including the introduction to the contemporary stage of Czech musical creation. An important part of Vogel's artistic legacy consists of his journalistic work, intended for both professionals and the general public alike. Here, Jaroslav Vogel is

introduced as a music critic, writer, and translator, and especially as a scholar of Janáček. A view of Vogel's most important work, in the form of a monograph on Leoš Janáček, does not consist a review, but is incorporated into other intentions, especially as a comparison of the sound philosophical view of the German philosopher, Martin Heidegger, and the composer, Leoš Janáček. This paper seeks to shed light on the possible analogies in thinking and understanding of human existence and living space of both personalities, the reflection is just based on observations and inferences of Janáček's works, as is said in the book Jaroslav Vogel. The last chapter of the thesis deals with Vogel's musical interpretations of the works from the position of conductor and head of opera of the National Theatre in Prague, then to principal conductor of the National Philharmonic Orchestra in Brno. This part - together with the chapter on the Ostrava stage of Jaroslav Vogel - remain central to the evaluation of the dimension of its importance for Ostrava musical culture between the world wars, in connection with the conductor's Prague exposure and artistic activities after 1948.

Keywords: *Jaroslav Vogel, conductor, opera, symphony orchestra, composition, Vincent d'Indy, Vítězslav Novák, Ema Destinnová, music culture, Bohuslav Martinů, Paul Hindemith, Igor Stravinskij, music criticism, Leoš Janáček, Martin Heidegger.*

Poděkování

Na tomto místě bych ráda vyjádřila poděkování těm, kteří velkou měrou přispěli k dokončení předkládané disertační práce o osobnosti a odkazu Jaroslava Vogla (1894-1970). Děkuji PhDr. Markétě Kabelkové, Ph. D. a Bc. Marii Šťastné za zpřístupnění rozsáhlé pozůstalosti Jaroslava Vogla ve sbírkách Českého muzea hudby v Praze, PhDr. Jiřímu Benešovi z Filharmonie v Brně a Mgr. Pavlu Koberovi z archivu Českého rozhlasu, bez jejichž informací a vstřícnosti, by tato práce nemohla vzniknout. Mé díky patří také Mgr. Marii Benešové z Archivu Národního divadla v Praze, Mgr. Ondřeji Pivodovi z Moravského zemského muzea a Mgr. Jitce Novákové z Národního divadla v Brně. Za informace o rodině Jaroslava Vogla děkuji PhDr. Blaženě Przybylové z Archivu města Ostrava, Šárce Čermákové z divadelního archivu Divadla J. K. Tyla v Plzni a kolegům z Archivu města Plzně.

Největší díky však náleží prof. PhDr. Janu Mazurkovi, CSc., který se navzdory těžké životní situaci nevzdal vedení mé práce a s trpělivostí a neobyčejnou vstřícností poskytoval cenné rady i novými podněty usměrňoval má bádání a vyvracel případné omyly.

Poděkování patří také těm, kteří v širších souvislostech vedli mé kroky při realizaci této disertační práce nebo byli oporou v metodologickém přístupu, tedy prof. PhDr. Karlu Steinmetzovi, CSc., Doc. PhDr. Veronice Ševčíkové, Ph. D.

Mé díky patří také PhDr. Martě Trnkové a mé rodině.

Prohlašuji, že předložená práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

V Ostravě dne

.....

(podpis)

OBSAH

ÚVOD.....	11
Prameny, literatura a struktura práce	11
 1. RODINA A PRVNÍ KROKY ASPIRANTA HUDEBNÍHO UMĚNÍ.....	15
1. 1. Plzeň na počátku 20. století	15
1. 2. Hodiny s Vítězslavem Novákem	16
1. 3. Zahraniční studia – Mnichov a Paříž 1910-1912	18
1. 4. Praha poprvé 1913-1914	24
1. 5. Plzeň – za dirigentským pultem opery 1914-1915	25
1. 6. Dokončení studia – mistrovská škola u Vítězslava Nováka	27
 2. NOVÉ ZAČÁTKY A NEČEKANÉ NÁVRATY	29
2. 1. Tři sezony v Moravské Ostravě 1919-1923	30
2. 2. Hudebním kritikem v Praze 1923-1926	35
2. 3. Plzeňská opera 1926-1927	37
 3. HUDEBNÍ KAPITOLY Z PŘEDVÁLEČNÉ OSTRAVY	40
3. 1. Mor. Ostrava – Národní divadlo moravskoslezské 1927-1943	40
3. 2. Organizační a edukační dosah aktivit Jaroslava Vogla v Moravské Ostravě	50
3. 3. Symfonické koncerty	51
3. 4. Prezentace hudební avantgardy /Hindemith – Stravinskij – Prokofjev/	53
3. 4. 1. Paul Hindemith v Moravské Ostravě	53
3. 4. 2. „Zimní“ koncert Stravinského	56
3. 4. 3. Prokofjevovo zastavení	60
3. 5. Komorní hudba	61
3. 6. Poslední angažmá v Moravské Ostravě 1947-1948	65
3. 7. Jaroslav Vogel a opera 20. století	71
 4. JAROSLAV VOGEL – SKLADATEL.....	73
4. 1. Vokální skladby	74
4. 1. 1. Lidové písně z Těšínska pro zpěv a klavír (1931)	74
4. 2. Instrumentální skladby	75

4. 2. 1. Suita D dur (1918-1919).....	75
4. 2. 2. Rondo (1919).....	76
4. 2. 3. Dvě klavírní skladby (1923).....	77
4. 2. 4. Sonáta pro klarinet a klavír (1926).....	77
4. 3. Dramatické dílo – zapomenuté opery Jaroslava Vogla.....	78
4. 3. 1. Dům U sedmi čertů (1921) – polovečerní balet.....	78
4. 3. 2. Maréja (1923) – na motivy Bettramelliho	79
4. 3. 3. Mistr Jíra (1926) – hudební komedie o jednom dějství.....	82
4. 3. 4. Jovana (1939) – první celovečerní opera Jaroslava Vogla	84
4. 3. 5. Hiawatha (1973) – indiánská opera	86
5. PUBLICISTICKÝ ODKAZ JAROSLAVA VOGLA.....	92
5. 1. Recenze, komentáře, referáty, články, proslovy a přednášky	92
5. 2. Libreta, scénáře, překlady a nerealizované publikace	104
5. 3. Jaroslav Vogel a Leoš Janáček	109
5. 3. 1. Heideggerovo pojetí bytí a času ve Voglově analýze díla Leoše Janáčka.....	110
6. NA VRCHOLU UMĚLECKÉ KARIÉRY	123
6. 1. Sezona u Českého lidového divadla v Brně 1944-1945	123
6. 2. Československý rozhlas Praha 1946-1947	125
6. 3. Dirigentem a šéfem opery ND v Praze 1949-1959.....	128
6. 4. Jaroslav Vogel a Česká filharmonie	134
6. 4. Šéfdirigentem Státní filharmonie Brno 1959-1962	137
ZÁVĚR	144
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	152
PUBLIKAČNÍ ČINNOST	158
SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ.....	159
SEZNAM PŘÍLOH.....	160

ÚVOD

„Měl schopnost vytvořit, co jinému zůstalo uzavřeno, nebo čeho se jiný dirigent jen pracně dopídí. Sloužil Janáčkovu dílu, ale i těm kdož ho poslouchali.“¹

Jaroslav Štílec

Prameny, literatura a struktura práce

Rámec disertační práce tvoří komplexní interpretace rozsáhlých pramenů týkajících se osobnosti Jaroslava Vogla. K deskripci uceleného uměleckého profilu a pokusu o kritického zhodnocení zjištěných poznatků bylo vhodné rozčlenit materiál tematicky, pokud možno s časovou sousledností a přihlédnutím k faktu, že informace z daných sfér Voglova života se časově překrývají.

Základními zdroji se staly především archivní prameny a denní tisk, ve kterých byly získané informace ověřovány a rozvíjeny. Osobnost Jaroslava Vogla je dokumentována především dvěma pozůstalostmi soustředěnými do dvou institucí. Jedná se o osobní fond Jaroslava Vogla v Českém muzeu hudby v Praze s obsahem přes dva tisíce položek vztahujících se k jeho studiím, autorské tvorbě a uměleckému působení v Praze a v Brně. Fond je popsán v inventáři k této sbírce zpracovaný Janou Novotnou (Praha 1987). Druhou částí je pozůstalost jmenovaného dirigenta v hudebněhistorické sbírce Ostravského muzea získané v 70. letech minulého století díky prozíravým krokům kurátorky Evy Sýkorové-Čákové. Zde se nachází převážná část Voglovy zatím nepublikované korespondence s Paulem Hindemithem a Igorem Stravinským, včetně materiálů vztahujících se k jeho umělecké i organizátorské činnosti v Moravské Ostravě.

Jednotlivé fáze profesního života pak bylo možné sledovat v dokumentech archivů uměleckých institucí, u kterých byl Vogel angažován. Jedná se o Národní divadlo v Praze a v Brně, též Státní symfonický orchestr v Brně (Filharmonie Brno), kde jsou částečně zaznamenány dobové realizace Jaroslava Vogla. Informace o jeho interpretační činnosti v médiích bylo možné čerpat z informačně cenných zpráv z denního tisku v jednotlivých místech působení se zaměřením na Plzeň, Ostravu, Brno a Prahu a z dostupné databáze archivu Českého rozhlasu a nahrávací firmy Supraphon.

¹ ŠTÍLEC, Jaroslav. Na závěr. In VOGEL, Jaroslav. *Leoš Janáček – život a dílo*. II. vydání. Praha: Academia, 1997. ISBN80-200-0621-4. Též HIAWATHA. Program opery Státního divadla v Ostravě. Ostrava, 1974.

Úvodní odbornou literaturou s relevantními daty k tématice osobnosti Jaroslava Vogla zůstává Československý hudební slovník osob a institucí I., II. (1963, 1965), jehož reference byly ještě zmíněným dirigentem autorizovány. Další dobová literatura se zpracovanými osobnostními hesly čerpala pravděpodobně z tohoto základního zdroje, proto jsou literární nepřiliš početné prameny homogenní povahy s diferenciacemi zejména v části o kompoziční tvorbě. Aktuálním a nezastupitelným encyklopedickým zdrojem zůstává The New Grove Dictionary of Music and Musicians (1980), který poskytl aktuální informace, nutné k determinaci faktů řady osobností, o kterých práce pojednává.

Kapitola věnovaná rodině, vzdělání a prvním profesionálním zkušenostem do roku 1919 byla zpracována z dokumentů Českého muzea hudby, z archivních fondů Archivu města Plzně a také z monografií o československých hudebních institucích, tj. Sto let plzeňského divadla (PROCHÁZKA 1965), Česká filharmonie (VESELÝ 1935). Souvislosti týkající se studijních zkušeností naznačily úroveň vzdělání a genezi Voglova profesionálního směřování a uměleckého vývoje. Část o zahraničních studiích se mimo archiválie opírala o informace v hudebních encyklopediích.

Seznámení s umělecky významným obdobím, které strávil Jaroslav Vogel u ostravské opery Národního divadla moravskoslezského, je soustředěno do části Hudební kapitoly z předválečné Moravské Ostravy tvořící centrální článek práce. Bádání usnadnilo několik publikací z poslední doby dokonale mapujících hudební kulturu města Ostravy podle jednotlivých historických etap v první polovině 20. století. Nejnověji jsou přínosné práce hudebněvědného kolektivu autorů Ostravské univerzity: Ostravská hudební kultura od konce 19. století do současnosti (2010), Ostravský hudební život po roce 1945 (2008), Ostravský hudební život do roku 1945 (2007) a souhrnná a informačně podrobná Umělecká hudba v Ostravě 1918-1938 (STOLÁŘÍK 1997), jež tvoří základní literaturu úzce se vztahující k tématu časově i obsahem. Řada dílčích aspektů ostravské kultury je popsána v článcích odborných periodik institucí vědecko-historického zaměření, jako jsou Sborník prací Pedagogické fakulty v Ostravě, Časopis Slezského muzea a zejména Sborníku Ostrava, v němž vyšly cenné memoáry Jaroslava Vogla pod názvem „Třikrát ve službách ostravské opery“ (VOGEL 1967). Vzhledem k bohatým kontaktům Jaroslava Vogla se soudobými umělci, bylo proto při zpracovávání této kapitoly nutné prostudovat monografie týkající se jednotlivých osobností meziválečné kultury. Ke komplexnosti pohledu na zpracovávané téma přispěly publikace zachycující detailně realizace hudebně dramatické tvorby Národního divadla moravskoslezského (SÝKOROVÁ – WEIMANN 1979), četnými prameny se staly

programy inscenací a propagační tiskoviny, včetně Almanachů Národního divadla moravskoslezského ve sledovaném období 1919-1948, ve kterých jsou publikovány názory Jaroslava Vogla na obsah a význam uváděných děl a jejich místo v hudební historii. Pohled na dramaturgii a výslednou realizaci operních inscenací a koncertů zprostředkovaly kritiky v dobovém tisku poskytující možnost ke sledování kontinuálního vývoje ostravské hudební kultury za Voglovy éry. Zároveň tento soubor informací umožnil hodnocení jeho organizátorské kompetence a vlivu na edukativní působení na širokou ostravskou veřejnost na poli hudební kultury. Zmíněná cizojazyčná přijatá korespondence dirigenta s osobnostmi hudebního života je v předkládané práci citována v českých překladech. Příslušná kapitola obsahuje rovněž několik málo známých epizod, týkajících se významných osobností české hudby, jako byly Ema Destinová, Leoš Janáček nebo Bohuslav Martinů.

Kompoziční činnost Jaroslava Vogla byla dosud prezentována zejména jeho nejrozsáhlejšími díly, čtyřmi operami, ale poměrně málo známá však byla fakta o jeho dalších tvůrčích záměrech a rozpracovaných dramatických opusech. Jedinečnými výchozími zdroji zde byly autografy scénářů a hudebních skic, poskytující poznatky o rozsahu jeho skladatelského úsilí a indicie o kompoziční metodě autora. Podobně pomohly tyto materiály v pátrání po inspiraci a volbě témat k programním skladbám. Některé z jeho skladeb byly podrobeny dílčí nebo pak komplexní analýze (Mistr Jíra 1927) s upozorněním na prvky jeho kompozičního přístupu i stylu s tím, že napomohly pokusu o autorovu klasifikaci a zařazení do dané dobové etapy české hudební tvorby. Poznatky v této kapitole se opíraly o publikace týkající se hudební analýzy a dějin evropské hudby první poloviny 20. století.(KULKA 1990, SMOLKA 1999, HONS 2010, SCHNIERER 2005, 2007, 2011).

Kapitola Publicistický odkaz Jaroslava Vogla je rozdělena do tří částí podle předmětu jeho literárně kritické činnosti. Jaroslav Vogel: hudební kritik – scénárista a překladatel – janáčkovský badatel. Kritická činnost Jaroslava Vogla se týkala jen několika sezon v polovině 20. let minulého století. Tyto glosy z denního tisku se staly zajímavou sondou do úvah autora o hudbě, čímž bezprostředně zprostředkovaly jeho názory na interpretaci a soudobou hudbu v českém prostředí. Výpovědní hodnotu o Voglově osobnosti pak významně rozšířily texty statí a přednášky, které vycházely ze soustavné iniciativy s velkým edukativním vlivem. Zpracování scénářů, zvláště nedokončených a nerealizovaných děl, pomohlo objasnit některé skutečnosti týkající se hudebně dramatického oboru a společně s překladatelskou aktivitou dirigenta objasnily neznámou část Voglova tvůrčího přístupu k programnímu uměleckému dílu.

Bezesporu nejzávažnější hudebněvědná práce z pera Jaroslava Vogla zůstává monografie Leoš Janáček – Život a dílo (1963). Recenzi a analýzu této odborné a po mnoho let v této tématice zásadní knihy již učinila řada hudebních vědců – recenzentů (PALA 1964, NOVÁČEK 1964, SCHREIBER 1970), proto pohled na Voglovu monografickou práci je dán do jiných intencí, kterými se stala komparace filozofického náhledu dvou výjimečných osobností – německého filozofa Martina Heideggera a hudebního skladatele Leoše Janáčka. Na základě Heideggerova stěžejního spisu Bytí a čas (1926) a Janáčkovy dramatického díla se práce snaží osvětlit případné analogie v myšlení a chápání lidské existence i životního prostoru obou osobností. Reflexe se opírá právě o postřehy a dedukce z Janáčkovy díla uvedené v monografii Jaroslavem Voglem.

Poslední kapitola disertační práce se zabývá hudební interpretací. Rozsáhlé dispozice a bohaté zkušenosti dirigenta kvalifikovaly Jaroslava Vogla na čestnou pozici dirigenta a šéfa Národního divadla v Praze a následně pak na šéfdirigenta Státní filharmonie v Brně. Obsahem kapitoly je shrnutí Voglovy dramaturgie, sumarizace rozsahu nastudovaného a realizovaného repertoáru i jeho reprezentační funkce včetně kritické odezvy. Výčet realizací byl vzhledem k dostupnosti informací sestaven selektivně, akceptoval zejména významné série koncertů a divadelních premiér. Cennou databází se stala v tomto směru archivní dokumentace Národního divadla v Praze, Brně a monografie hudebních institucí (SVOBODA 1960, MAJER 1965, BENEŠ 2005). Tato část společně s kapitolou o ostravské etapě Jaroslava Vogla zůstávají stěžejními pro zjištění rozměru jeho významu pro ostravskou hudební kulturu v relaci k následnému pražskému působení a uměleckým aktivitám Vogla po roce 1948.

1. Rodina a první kroky aspiranta hudebního umění

1. 1. Plzeň na počátku 20. století

Jaroslav Vogel se narodil v Plzni 11. 1. 1894 Karlu Voglovi, nar. 30. 12. 1856 v Praze, a jeho ženě Josefině, rozené Nebeské, nar. 15. 12. 1863 narozené v Kynžvartu-Plasech. JUDR. Karel Vogel byl právníkem, ředitelem Českého plzeňského pivovaru, prezidentem Pivovarské banky v Praze a předsedou Odbočky Svazu průmyslníků v Plzni.² Jaroslav byl čtvrtým ze sedmi dětí, které vzešly ze dvou manželství jeho otce.³ Otec Karel Vogel byl aktivním činitelem kulturního života v Plzni, velmi dobrým klavíristou, jeho zásluhou se uskutečnily v Plzni koncerty Českého kvarteta. V jejich rodině bývali hosté Jan Kubelík, František Ondříček apod.⁴ Hudební skladatel Josef Bohuslav Foerster (1859-1951) v jednom z dopisů vzpomíná na otce Jaroslava Vogla jako na „jednoho z nejmilejších přátel.“⁵

Kulturní dění v Plzni v rušné době rakousko-uherské monarchie zajišťovalo především městské divadlo s dlouholetou tradicí, fungující již od roku 1865. Ve sledovaném období 1902-1912, kdy mohly divadelní inscenace mladého Jaroslava zaujmout, pracovalo divadlo podle koncepce legendárního herce, režiséra a ředitele Vendelína Budila (1847-1928). Jeho aspirace dávat kvalitní české i zahraniční tituly s předními osobnostmi českého divadelnictví, znamenala pro Plzeň vrcholnou éru v historii českého dramatického umění.⁶ Ten v roce 1905 povolal do funkce šéfa opery Emanuela Bastla (1874-1950),⁷ aby splnil jeho představy a pozvedl úroveň tamní opery. Za jeho vedení se na pódiu vystříдалa řada pěvců a pěvkýň, mimo jiné např. barytonista Emil Burian.

Do bohaté kulturní činnosti ve městě, spočívající ve spolkové i studentské aktivitě, či aktivitě zdejší inteligence, zapadaly také komorní koncerty místních i přijíždějících umělců a souborů a příležitostné symfonické koncerty orchestru plzeňského divadla, které Bastl nově ve městě

² JUDr. Karel Vogel byl dále členem správní rady Západočeské báňské společnosti, úředníkem CK hejtmanství ad. Zemřel 22. 12. 1921. Oznámení o úmrtí Karla Vogla. Archiv města Plzně.

³ Marie 18. 1. 1889, provdaná Kučerová; Ferdinand 22. 10. 1890, bankovní úředník v Praze; Karla 6. 11. 1891, prodaná Heidlerová (11. 11. 1911), Otokar 23. 4. 1895, technik (ženat 1915); Zdeněk 23. 7. 1896 obchodník v Plzni a Josef 28. 7. 1898, právník Spitzberk. Všechny děti Karla Vogla se narodily v Plzni. Archiv města Plzně, domovské archy, kart. 74, dále starší řada domovských archů (do 1918) [kartony nečíslovány].

⁴ PTÁČNÍK, František. Jaroslav Vogel. *Plzeňský deník*, 6, 12. 11. 1997, č. 265, s. 15.

⁵ Ostravské muzeum [dále OM], sign. II G 267 J. B. Foerster – J. Vogel, korespondence, 20. 4. 1938.

⁶ PROCHÁZKA, Jan. *Sto let českého divadla v Plzni 1865-1965*. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1965, s. 16.

⁷ Emanuel Bastl, pražský rodák, studoval hru na housle u A. Bennewitze na pražské konzervatoři, nastoupil na místo šéfa opery v Plzni (1905-1912) po smrti A. Kotta. Byl dokonale seznámen s praxí v plzeňském divadle, neboť působil v orchestru opery od poloviny 90. let 19. století. ČERNUŠÁK, G. – ŠTĚDRŮN, B. – NOVÁČEK, Z. (eds.). *Československý hudební slovník osob a institucí I*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963, s. 63.

zavedl. Proto byla Plzeň té doby považována za pokrokové a moderní mimopražské průmyslově i duchovně vyspělé centrum kultury. Jak plzeňské městské divadlo, tak dirigent Emanuel Bastl, sehrály v dalším životě Jaroslava Vogla posléze pozitivní úlohu.

Již při studiu na plzeňském gymnáziu se vydal Jaroslav Vogel do oboru hudebního umění. Dá se říci, že díky kulturně orientovanému rodinnému zázemí se mu dostalo kvalitního vzdělání již v samých počátcích. V kvintě začal dojíždět na hodiny houslové hry ke známému pedagogu Otakaru Ševčíkovi a své počáteční poznatky v oboru kompozice získal o rok později v soukromých hodinách u skladatele a pedagoga Vítězslava Nováka (1909-10).

1. 2. Hodiny s Vítězslavem Novákem

Volba skladatele Vítězslava Nováka,⁸ jako vyhledávaného učitele skladby, padla téměř samozřejmě, neboť se jednalo o jednu z nejuznávanějších autorit české soudobé hudby na počátku 20. století u nás. Tato osobnost spadala do zájmu mladých studentů hudby také proto, že se jednalo, díky jeho zálibě v cestování, o světa znalou a vyzrálou osobnost s vytříbeným názorem, veřejností vnímanou coby přirozený pokračovatel tradice české hudební kultury. Vítězslav Novák současně s Josefem Sukem – oba nejvýraznější a nejtalentovanější žáci Antonína Dvořáka – patřili k úspěšným skladatelům, kteří se navíc věnovali výchově budoucích skladatelů. Novákova soustavná pedagogická činnost dala možnost vzniku rozsáhlé kompoziční školy, která ovlivnila celou následnou generaci umělců.⁹ Jaroslav Vogel přišel k Vítězslavu Novákovi studovat v době jeho tvůrčího vzestupu, v době dokončení mořské fantazie Bouře a vzniku hodinového klavírního cyklu Pan.¹⁰ V letech 1909-1910 se stal jeho soukromým žákem. Na své setkání s Vítězslavem Novákem a na jeho přístup k začínajícím studentům vzpomněl po mnoha letech v svých vzpomínkách:

„S Vítězslavem Novákem jsem vešel ve styk již jako patnáctiletý chlapec, tehdy žák. Jako skladatele poznal jsem autora Slovácké suity ovšem ještě dřív – hrálť jsem, jsa již dosti vyspělým houslistou, jeho Tři skladby pro housle a klavír a Klavírní trio g moll. Také Hudební revue, kterou můj hudbymilovný otec odebíral, byla velkou propagátorkou Novákovy tvorby - nových děl, které rovněž mj. přináší i jeho rozborů rozněcovaly mou fantazii. A tak se

⁸ Vítězslav Novák (1870-1949) – český hudební skladatel, pedagog a klavírista. V letech 1909-1941 profesor mistrovské třídy skladby na Pražské konzervatoři. Jeho tvorba zabírá etapu pozdně romantického období a impresionismu, charakteristické je zpracování dojmů a motivů z přírody.

⁹ Jedním z významných žáků V. Nováka byli Alois Hába (1893-1973), nebo ostravský rodák Ilja Hurník (1922-1913). Mezi žáky Josefa Suka patřili Bohuslav Martinů (1890-1959) a Jaroslav Ježek (1906-1942).

¹⁰ Bouře, op. 42 No. 95, prem. 17. 4. 1910 Brno. Pan, op. 43 No. 96.

o Novákovi u nás často a vždy s velkým obdivem mluvílo, takže jsem měl o něm představu téměř legendární, jaký tedy div, že jsem horoucně zatoužil stát se v kompozici jeho žákem. Ale ač jsem měl již několik skladeb „klasického“ typu, neposlal jsem mu žádnou z nich, nýbrž snažil se dokázat rozpětí své fantazie uvedením celé řady motivů nejrozumnějšího rázu a určení /zejména ovšem operního, tak jako se mi i při četbě beletristické ba i historické vše samočinně měnilo v „libreta„/ a připojil dotaz, zda by byl Mistr ochoten přijmouti mě za žáka, v kterémžto případě jsem doufal pohnout otce, aby mi dovolil přesídlit do Prahy. Novák odpověděl lakonicky, ale vlastně zcela dle mého přání „Budete-li v Praze, jsem ochoten vás vyučovat“, což jsem si přirozeně vykládal tak, že podmínkou jeho vyučování je, abych skutečně přesídlil do Prahy. Jen o mých slavných motivech ani slovo – jak k mému otci pak poznamenal, soudil, že žádný motiv sám o sobě nic neznamena, všechno záleží na jeho zpracování – názor, který vyvracejí nádherné motivy a nápěvy většiny jeho vlastních děl, jež už samy o sobě posluchače mocně zaujmou.

Chodil jsem k Novákovi na soukromé hodiny do tehdejší Tábořské /nyní Legerovy/ ulice, kde tehdy – jsa ještě svobodný – bydlil se svou matkou /stěhoval se pak v Praze ještě neméně než třikrát, než zakotvil u Vltavy, šikmo naproti Hradčanům/. Že jsem docházel k němu, mělo pro mě v pokročilejším stádiu výuky i tu výhodu, že mu to umožňovalo každou harmonickou zvláštnost promptně doložit ukázkou z vlastní tvorby nebo ze své velmi bohaté a se vzácnou cílevědomostí sestavené knihovny. Jako učitel byl rigorózní, ale přátelský ba leckdy provázel upozornění na nějaké ty skryté kvinty nebo oktávy, či zdvojený citlivý tón nějakým žertem, jako že „kdosi má mhu před očima“ apod. Ve všem se však přitom zračilo, že nevyučuje jen z existenčních důvodů, nýbrž z hluboce pedagogického založení a měl proto neúnavný zájem na tom, aby žák všechno plně pochopil. To byl také smysl jeho typického, bezděčně až janáčkovského Vite? Vite? [a – e²] ... jímž končil každý svůj výklad. Že jeho zájem nekončil s hodinou vidět z toho, že mne, v Praze osamělého, vzal jednou s sebou do Varieté a srdečně se bavil tím, jak jsem se bavil já...

Hodnota Novákova vyučování /učil harmonii dle Jos. Foerstra a přibráním Blažkových Příkladů k harmonisování/ vysvítá snad dostatečně už z toho, že když můj otec po roce svolil, abych se věnoval hudbě úplně a dal mne za tím účelem zapsat na „Königliche Akademie der Tonkunst“ v Mnichově, složil jsem hravě zkoušku do kontrapunktu – s přeskočením všech tří ročníků vyhrazených harmonii, ač orientace ústavu byla silně konzervativní /otec jej zvolil

*také hlavně proto, že v opeře i Akademii působil vynikající mozartovský a hlavně wagnerovský dirigent Felix Mottl/. ...*¹¹

Kvalita Nováka-pedagoga se projevila velmi záhy, neboť znalost a chápání elementárních základů kompoziční práce Vogel prokázal výtečně při přijímacích zkouškách, kde vzhledem ke své vysoké odborné vyspělosti, byl zařazen přímo do 3. ročníku studia! Zkušenosti ze studia Jaroslava Vogla v zahraničí jen potvrzují konstatování, že: „Školení u Nováka bylo *universální v tom smyslu, že s ním skladatelé mohli obstát kdekoli na světě.*“¹²

1. 3. Zahraniční studia – Mnichov a Paříž 1910-1912

Po gymnaziálních studiích¹³ ve svém rodišti a prvních zkušenostech z oboru kompozice v soukromých hodinách u Vítězslava Nováka, se vydal Jaroslav Vogel na vysněné a zatím příliš neprozkoumané pole hudebního umění. Otec nechal mladého Jaroslava zapsat na hudební akademii v Mnichově (Königliche Akademie der Tonkunst), kde úroveň vzdělání zajišťovaly uznávané osobnosti mnichovské opery, zejména její šéf Felix Mottl¹⁴ a současně zázemí poskytovala přítomnost jeho strýce Victora Glutha,¹⁵ pedagoga na tamější akademii. Zde u houslového pultu školního orchestru za řízení zmíněného dirigenta Felixe Mottla získal také první orchestrální zkušenosti. Navíc měl v Mnichově možnost rozšířit svůj obzor o operní inscenace a koncerty Tonkünstlerorchestru s významným brucknerovským dirigentem Ferdinandem Löwem. Dr. Čeněk Gardavský zaznamenal, zřejmě z osobní komunikace s Jaroslavem Voglem, tuto informaci o jeho hlubokém dojmu ze světové premiéry Mahlerovy VIII. symfonie, řízené autorem a Píseň o zemi s dirigentem Bruno Waltrem.¹⁶

¹¹ České muzeum hudby [dále ČMH] pozůstalost Jaroslava Vogla sign. S 222/ inv. č. 964 Vzpomínky žáka a interpreta (J. Vogel, říjen 1969). Text viz Příloha č. II/2.

¹² SEDLÁČEK, Marek. Pedagogická činnost Vítězslava Nováka ve světle vzpomínek jeho žáků a kolegů. In *Acta musicologica*, 3/2005. [online] 2012. [cit. 23. 5. 2012]. Dostupné na: <<http://www.acta.musicologica.cz/05-03/0503s02.html>>.

¹³ ČMH, sign. S 222/inv. č. 16 závěrečné vysvědčení J. Vogla, 6. ročník, gymnázium v Plzni, 10. 9. 1910.

¹⁴ Felix Mottl (1856-1911), rakouský skladatel a dirigent, asistent Richarda Wagnera a později šéfdirigent v Bayreuthu, interpret díla H. Berlioze a R. Wagnera. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. sv. 12, London 1980, s. 650-651. ISBN 1-561156-174-2.

¹⁵ Victor Gluth (1852-1917), narozen v Plzni, hudební skladatel, profesor hudební akademie v Mnichově. Napsal tři opery, ouvertury, symfonie, klavírní koncert, písně apod. THOMPSON, Oscar (ed.). *The International Cyclopaedia of Music and Musicians*. New York 1946, s. 678. Viktor Gluth byl švagrem tety z matčiny strany Boženy Gluthové, roz. Nebeské. Archiv města Plzně, domovské archy, kart. 16.

¹⁶ GARDAVSKÝ, Čeněk. Šedesátka Jaroslava Vogla. In *Hudební rozhledy*, roč. VII., 1954, č. 1, s. 45. Praha, Národní divadlo, archiv. Autor článku taktéž uvádí Voglovo soukromé studium u Fritze Cortolezise (1878-1934), účast na koncertech Bachových kantát s dirigenty Siegfriedem Ochsem (1858-1929), Händlova Mesiáše s Fritzem Cortolezise a předeheru k Prodané nevěstě řízenou Ernstem Schuchem (1846-1914). Premiéru své VIII. symfonie řídil Gustav Mahler v Mnichově 12. 9. 1910 a Píseň o zemi dirigoval po smrti autora Bruno Walter (1878-1962) 20. 11. 1911 taktéž v Mnichově. Tamtéž.

V Mnichově se Jaroslav Vogel nezdržel dlouho: podobně jako Carlu Orffovi,¹⁷ ten zde studoval přibližně ve stejnou dobu, se Voglovi výuka na akademii zdála příliš konzervativní a tak po dvou letech studia se na radu německého dirigenta Fritze Cortolezise¹⁸ rozhodl pro jinou kompoziční školu, tentokrát v Paříži, od níž si sliboval především oprostění od německé „těžkopádnosti“.

Koncem srpna 1912 se Jaroslav Vogel ocitl v Paříži, ve velkoměstě „...*championů jako Debussy, Vincent d'Indy, Ravel, Dukas, Charpentier, o starších jménech, jako Saint-Saëns, Fauré, Vidor atd. ani nemluvě*“,¹⁹ jak píše ve svých dobových vzpomínkách. Jelikož slavný Claude Debussy nevyučoval, a ani odvaha mladého Vogla jej oslovit, nedosahovala takové výše, obrátil se ve věci studia skladby na jiného francouzského autora, na Gustava Charpentiera, v naději na skladatelovy dobré vzpomínky na pražskou návštěvu. Brzy obdržel Vogel telegram a Charpentier začínajícího českého muzikanta skutečně přijal v Neureus, Hotel du Palais d'Orsey, kde tehdy bydlel. Jak přesně probíhala návštěva u Charpentiera, není známo. Cílem setkání nebyla ani tak snaha stát se jeho žákem, jako spíše získat tip na dobrého učitele. Ve skutečnosti byl Jaroslav Vogel již rozhodnut oslovit známého Vincenta d'Indyho (1851-1931), který se prosadil na francouzské hudební scéně ke konci 19. století. Jako významný pozdně romantický hudební skladatel byl také vyhlášeným pedagogem. Studoval na pařížské konzervatoři u Césara Francka (1822-1890). V roce 1911 se po Alexandre Guilmantovi stal ředitelem Scholy cantorum v Paříži,²⁰ kde působil až do své smrti v roce 1931.

Vincent d'Indy, celým jménem Vincent Paul Marie Theodore d'Indy, vládl tehdy škole zvané Schola cantorum, známé novým, systematickým přístupem k hudební průpravě. Výběr právě této pařížské školy pravděpodobně způsobil vzhlas vzdělávací instituce jako ústavu s netradičním programem a vizí, k jejímuž renomé přispělo také jméno skladatele a pedagoga Vincenta d'Indyho. Navíc volba této osobnosti napadla Jaroslava Vogla především proto, že

¹⁷ Carl Orff (1894-1982) žil v Mnichově a studoval na hudební akademii v Mnichově v letech 1912-1914. O studiu na hudební akademii se vyjádřil jako o konzervativní výuce, neboť mnohem více mu při studiu harmonie daly práce Arnolda Schönberga. *Carl Orff. Training and study years*. [online] 2011. [cit. 16. 11. 2011]. Dostupné na: <<http://www.orff.de/en/institutionen/orff-institute.html>>.

¹⁸ Fritz Cortolezis (1878-1934), rakouský dirigent (Schwerin, Berlín, Norimberk, Mnichov, Londýn, Karlsruhe), skladatel a sbormistr. In *The New Grove Dictionary* ..., sv. 4, s. 810-811.

¹⁹ ČMH, sign. S 222/inv. č. 963 Vzpomínky na Vincenta d'Indyho.

²⁰ Tato soukromá hudební škola byla založena v roce 1894 hudebníky Ch. Bordesem (1863-1909), A. Guilmantem (1837-1911) a V. d'Indym, jako alternativa k pařížské konzervatoři a byla určena především interpretům instrumentální hudby. Impulsem k jejímu vzniku bylo zpracování nového vzdělávacího programu pro pařížskou konzervatoř. Konzervatoř však odmítla implementovat navrhované reformy do svých učebních osnov z ekonomických důvodů a tak se autoři reformy rozhodli založit pro realizaci svých idejí novou instituci. Název zvolili podle dávných pěveckých škol, vychovávajících profesionální zpěváky chorálů ve významných církevních evropských centrech, známých zejména od 6. století z doby jejich existence na římském dvoře papeže Řehoře Velikého. Někdy jsou považovány první známé Scholy cantorum již z dob papeže Hilaria (+ 468).

„se lišil od Debussyho: že nebyl jako z nebe spadlým talentem...“,²¹ ale vyrostl svou pílí, intelektem i talentem z klasických hudebních tradic.

Po setkání s Charpentierem se obrátil Jaroslav Vogel na Vincenta d'Indyho s žádostí o přijetí do Scholy cantorum, stalo se tak ovšem v době, kdy už bylo přijímací řízení uzavřeno. Volné místo zůstalo pouze v oboru harmonie a kontrapunktu a studium kurzu kompozice bylo možné uskutečnit až v lednu, jak Vincent d'Indy Voglovi odepsal 12. listopadu 1912.²² Přesto d'Indyho odpověď vyzněla povzbudivě a Voglovi zbývalo jen předložit skladbu k posouzení kompoziční úrovně. Otázkou ale zůstávala délka studia, poněvadž koncepce výuky kompozice na Schole cantorum představovala několika etapový proces, k jehož absolutoriu vedlo dlouhé šestileté studium. Navíc zde existovala klauzule, že cizinci se nemohli zúčastnit dirigentských kurzů, o které měl Vogel eminentní zájem. Vogel se tedy vydal za Vincentem d'Indym osobně, aby se na případné výuce nějak dohodli. Na svou návštěvu vzpomíná:

*„...šel jsem tedy k němu do jeho přímo palácového bydliště v Avenue de Villars, blízko dómu Invalidů. Nešťastná náhoda chtěla, že d'Indy nebyl doma, a že sluha, jemuž jsem pro d'Indyho odevzdal kompoziční ukázkou a dopis, adresu ztratil ... A tak jsem marně čekal týdny na odpověď a neznaje pravou příčinu d'Indyho mlčení, usuzoval jsem samozřejmě, že u d'Indyho nemám nejmenších nadějí ...“*²³

Návštěva tedy nedopadla podle očekávání, protože Vincent d'Indy nebyl doma a sluha ztratil kontakt, Voglovi proto nezbývalo, než d'Indyho písemně oslovit znovu. Vše se posléze vysvětlilo v dopise,²⁴ který je krátkou odpovědí, či spíše vzkazem, reagující na žádost o přijetí do kurzu kompozice ve Schole cantorum.

*Schola Cantorum
École supérieure de musique
269, rue st-JACQUES, 269
DIRECTION*

Paris le 24 Novembre 1912

Vážený pane,

v příloze Vám posílám odpověď, kterou jsem nemohl odeslat na Vaš první dopis. Neobsahoval Vaši adresu. Odpověď jsem našel v hudebním díle, které jste u mne zanechal. Nelíbí se mi, že nemůžete zůstat víc než jen jeden rok, protože nebudete mít možnost získat více z Vaší výuky. Přes všechno, jestli Vám na tom tak záleží, mohu Vás přijmout jako posluchače do mého

²¹ ČMH, sign. S 222/inv. č. 963.

²² Tamtéž, inv. č. 323 V. d'Indy – J. Vogel, korespondence, Paříž 12. 11. 1912.

²³ Tamtéž, inv. č. 963.

²⁴ OM, sign. G 893 V. d'Indy – J. Vogel, korespondence, Paříž 24. 11. 1912, překlad MUDr. Zdena Typovská (2011), francouzská transkripce Marcela Egloff (2011).

kursu skladby. Podívejte se na vývěsky Scholy za několik dnů, data kursů kompozice tam budou vyvěšena. Posléze si můžeme promluvit o tom, co si přejete dále studovat.
Vincent d'Indy

Zpráva neposkytuje příliš hlubších informací jakou skladbu Jaroslav Vogel d'Indymu přeložil, či jaký byl závěr přijímacího pohovoru. Jaroslav Vogel s d'Indym se rozcházel především v představě o délce studia. Skutečností bylo, že Vogel odjížděl do zahraničí, díky svému studiu u Vítězslava Nováka již poučen, a proto jak v Mnichově, tak v Paříži mohl nastoupit do vyšších ročníků.

Mimo vysvědčení²⁵ nedochovaly žádné zmínky o dalších aktivitách, koncertech či komponovaných pařížských prvotinách. Československý hudební slovník osob a institucí uvádí, že ve sledovaném období napsal Jaroslav Vogel skladby podle předlohy francouzsky píšícího řeckého básníka Jeana Moréase, a to píseň Na hřbitově (1912) a podle básně Victora Huga U moře (1912-1913).²⁶ O vlastní výuce u d'Indyho Vogel napsal:

„D'Indy vyučoval vždy odpoledne v jedné z prostorných síní prvního poschodí, jež měla ještě tu příjemnou vlastnost, že její okna šla do zahrad. Seděl vždy u klavíru, jeho žáci, jichž bylo v mých návštěvách asi 15 (kromě Francouzů bylo tam několik Američanů, jeden Polák), zasedli u podlouhlého stolu uprostřed síně. Než začalo vyučování, d'Indy nikdy neopomněl předčítat jména všech žáků: kdo nemohl říci „présent“, ztrácel 1 ze 70 bodů, jichž bylo zapotřebí k dosažení plné kvalifikace. Zde mne také jednou kvůli něčemu po skončení vyučování přijal. Kdežto v dopise chtěl mne d'Indy jakožto cizince připustit do „Petroly“ pouze jako trpného posluchače (auditeur), v ústní rozmluvě projevil ochotu považovati mne z řádného žáka, jestliže se zavážu zůstat po celou předepsanou dobu, tedy až k dosažení diplomu na jeho učilišti. Přičemž souhlasil, abych první 3 ročníky navštěvoval v témže roce. Slíbil jsem, že pokud to mé poměry budou dovolovat, učiním vše, co si bude přát ...“²⁷

Hlavní myšlenkou vzdělávací koncepce, jak již bylo naznačeno, bylo studium církevní hudby vycházející ze středověkých tradic gregoriánského chorálu a středověké kompoziční architektury jako vrcholu hudební kultury křesťanské civilizace, a následné další studium staré hudby palestinské a další éry. Vincent d'Indy byl svým přístupem a blízkým vztahem

²⁵ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 21 École supérieure de musique, Paříž. Výroční vysvědčení 1913. V I. kurzu získal ze 70 bodů Jaroslav Vogel 47½, ve II. kurzu 44½ a ve III. 54½ bodů.

²⁶ ČERNUŠÁK, G. – ŠTĚDRŮ, B. – NOVÁČEK, Z. (eds.). Československý hudební slovník osob a institucí II. Praha 1965, s. 891. Gardavský uvádí také Klavírní trio g moll, které je v odborné literatuře zařazeno až do roku 1912/1913. GARDAVSKÝ, Čeněk. Šedesátka Jaroslava Vogla. In *Hudební rozhledy*, roč. VII., 1954, č. 1, s. 45.

²⁷ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 963.

k tradicím hudby známý a studium hudebních základů považoval za nezbytný krok, jehož zvládnutí je nejlepším předpokladem dalšího individuálního uměleckého vývoje skladatelské osobnosti. Výuku zajišťovala trojice pařížských skladatelů, kurzy duchovní hudby Charles Bordés, kurzy varhanní hry Alexandre Guilmant a kompozice Vincent d'Indy.

V interpretačních kurzech byla vedle základního předpokladu mistrovského zvládnutí instrumentální složky rozvíjena stránka výrazu a interpretačního stylu. Ve skladatelském oddělení probíhala výuka dle svědectví mladého Vogla následovně: *„Látka jejich byla rozdělena takto: I. ročník, jež jediný neřídil d'Indy sám, nýbrž jeho bývalý žák Auguste Sérieyx, zabýval se gregoriánským zpěvem, motetem a madrigalem, II. ročník byl věnován formám kontrapunktickým (chorál s variacemi, kánon a fuga), III. ročník sonátě. Zbývající tři ročníky byly vyhrazeny tvorbě komorní, symfonické, oratorní a operní. K prvnímu byl připojen ještě praktický kurs gregoriánského zpěvu. Kromě toho řídil d'Indy sám již jmenovaný dirigentský [kurz], do něhož mi ale ani nyní ještě ...“.*²⁸ Jaroslav Vogel myšlenku nedokončil, ale patrně chtěl říci, že zprvu měl přístup do dirigentského kurzu jako cizinec zapovězen. Více zpráv se o pařížském studiu u Vincenta d'Indyho nedochovalo. Přesto, že pařížská multikulturní scéna byla velmi inspirativní, Jaroslav Vogel se po roce vrátil domů. Doslechl se o volném místě korepetitora v Národním divadle v Praze a ihned reagoval na tuto informaci a ještě v červenci 1913 z Paříže oslovil v této věci tehdejšího šéfa opery Karla Kovařovice. Ten jeho žádosti vyhověl a v srpnu roku 1913 již Jaroslav Vogel pobýval opět v Čechách.

Je téměř jisté, že se Jaroslav Vogel a Vincent d'Indy ještě setkali. Příležitost, jak potkat svého učitele, se naskytla Voglovi celkem třikrát a to při jeho návštěvách Prahy. V listopadu 1925 přijel d'Indy do Prahy poprvé, aby ve Smetanově síni dirigoval francouzskou hudbu na pátém abonentním koncertě České filharmonie.²⁹ Rovněž měl dvě přednášky na Pražské konzervatoři.³⁰ Z této doby se nachází ve Voglově pozůstalosti také fotografie s dedikací skladatele a datem 15. 11. 1925 která jejich setkání po letech podporuje.³¹ Účast na koncertech a přenášce dokládají také kritiky z pera Jaroslava Vogla v deníku Československa

²⁸ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 963.

²⁹ Česká filharmonie, V. abonentní koncert, 11. 11. 1925, Smetanova síň Obecního domu v Praze. Na programu byly díla d'Indyho, Destouchese, Rameaua, Francka, Ravela a Chabrier. KOLÁČKOVÁ, Yveta. *Česká filharmonie 100 plus 10*. Praha 2006, s. 181.

³⁰ Vincent d'Indy měl v Praze na konzervatoři dvě přednášky (1925). NOVÁK, Vítězslav. *O sobě a jiných*. Praha: Editio Supraphon, 1970.

³¹ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 324 a, b fotografie V. d'Indyho s věnováním J. Voglovi, Paříž 15. 11. 1925.

republika.³² Později přijel d'Indy do Prahy ještě dvakrát (1927, 1928).³³ Jeho kontakty s Pražany dokládá i jiná korespondence, a to s Josefem Stránským³⁴ a Bohumilou Rosenkrancovou.³⁵ Známa operní pedagožka Bohumila Rosenkrancová uspořádala d'Indymu v Praze koncert z jeho děl. Z dopisů se také dovídáme, že Vincent d'Indy byl před svým odjezdem z Prahy pozván na návštěvu tehdejším ministrem Edvardem Benešem, což svědčí o velkém věhlasu tohoto mezinárodně uznávaného francouzského umělce.³⁶ Vedle Scholy cantorum setrval Vincent d'Indy současně na Pařížské konzervatoři. K jeho žákům patřili Artur Honneger, Georges Auric, Darius Milhaud. Zmínění skladatelé spolu s dalšími významnými osobnostmi pak navazovali na d'Indyho pedagogický odkaz a sami se stávali vyhledávanými učiteli. Liberální umělecké prostředí Paříže mělo vůbec v Evropě své jméno a přitahovalo také české umělce. Již na začátku 20. století zapůsobila hudba Alberta Roussela (1869-1937) na Bohuslava Martinů natolik, že brzy po svém příjezdu do Paříže tuto autoritu vyhledal (1923) a absolvoval několik zajímavých konzultací na téma hudební kompozice. Na spolupráci s Roussellem později vzpomínal Martinů s velkým uznáním. Především ocenil Rousselovo citlivé vedení a výjimečný pedagogický takt.³⁷

Paříž znamenala pro Jaroslava Vogla vedle studia u velkých osobností také možnost účastnit se mimořádně zajímavého a z hlediska historického vývoje významného aktuálního kulturního dění, které v Paříži představovaly před světovou válkou francouzská opera a ruský balet. Viděl veristickou operu Gustava Charpentiera Louisa, operu d'Indyho Fervaal, Musorgského Boris Godunov a Chovanština v titulní roli s ruskou pěveckou ikonou Fjodorem Šaljapinem. V podání proslulého Ďagilevova baletu inscenaci Stravinského Pták ohnivák a Debussyho Jeux, Ravelovu Daphnis a Cloe. Na koncertech se setkal s interpretací Beethovenovského cyklu Felixem Weingartnerem a sopranistkou Lili Lehmannovou.³⁸ Tyto

³² Vincent d'Indy v Praze. I. koncert České filharmonie. *Československá republika* 11. 11. 1925. Vincent d'Indy ... Tamtéž, 14. 11. 1925. II. koncert Vincenta d'Indyho. O vývoji a směrnicích francouzské hudby. Tamtéž, 17. 11. 1925. Též ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1214 kritiky J. Vogla.

³³ O repertoáru a turné Vincenta d'Indyho více ROSS, James. Vincent d'Indy interprète. In SCHWARZ, Manuela (ed.). *Vincent d'Indy et son temps*. Sprimont: Mardaga, 2006. ISBN 2-87009-888-X. 2006, s. 331, 337. V letech 1925, 1927 a 1928 dokumentují návštěvy d'Indyho také zprávy v denících, např. v deníku Československá republika.

³⁴ ČMH, sign. G 9829-30.

³⁵ Tamtéž, sign. G 9618. Rosenkrancovi se s Vincentem d'Indy setkávali na svých cestách po Evropě. Z korespondence vyplývá, že mimo písemný kontakt, byli se skladatelem také v osobním styku (1928).

³⁶ Tamtéž, G 9618.

³⁷ ŠAFRÁNEK, Miloš. *Bohuslav Martinů. Život a dílo*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 107-108. Zkušenosti tohoto pedagoga získal také český dirigent Metod Vymetal (1895-1945), který absolvoval stipendium u Alberta Roussela v roce 1930. MIHULE, Jaroslav. *Martinů. Osud skladatele*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2002, s. 183.

³⁸ Premiéry a reprízy slavných děl v Paříži v letech Voglova pobytu (1912-1913): I. Stravinskij: Pták Ohnivák (prem. 25. 6. 1910), Petruška (prem. 13. 6. 1911), M. Ravel: Daphnis a Cloe (prem. 8. 6. 1912), C. Debussy: Jeux (prem. 15. 5. 1913), I. Stravinskij: Svěcení jara (prem. 29. 5. 1913).

živé umělecké zážitky byly pro Vogla neocenitelným přínosem, který umocnil samotná, velmi precizní, studia.³⁹

1. 4. Praha poprvé 1913-1914

První profesionální kontakt s Prahou a pražským Národním divadlem zaznamenává Vogel v roce 1913. Ještě v Paříži se dovídá o uvolněném místu korepetitora a kontaktuje v této věci tehdejšího šéfdirigenta a šéfa opera Karla Kovařovice,⁴⁰ dostává kladnou odpověď, proto ihned reagoval dopisem.⁴¹ Když však 3. srpna 1913 začala divadelní sezona, Jaroslav Vogel ještě neobdržel pozvání, opět oslovuje písemně v této věci Karla Kovařovice a žádá patřičné informace o datu nástupu do divadla.⁴²

Drahý Mistře,

Paříž 1. 7. 1913

Byl jsem velice mile dojat zprávou svého otce, že jsem byl Vámi přijat k Národnímu divadlu. Těším se upřímně na tuto práci a chci se vynasnažit, abych byl hoden obzvláštní pomoci, již mně takto poskytujete. Nemýlím-li se, začínají zkoušky v Národním divadle 3. srpna, dostávím se tedy v tento den. Pak-li bude zatím třeba zvláštních pokynů, prosím Vás, abyste neopomenul, mně je laskavě sdělit. Chovaje upřímný obdiv pro Vaše umění jsem v dokonalé úctě Jaroslav Vogel Špičák Villa Vogel

Slovutný Mistře,

Špičák, Villa Vogel 8. 8. 1913

Počátkem července ráčil jste mě sdělit, že po mém návratu z dovolené dáte mně vědět, kdy bude záhodno, abych do Prahy se dostavil. Jelikož, jak se z novin dovídám, bylo hráno v Národním divadle již pod Vaším osobním řízením, pokládám za možné, že jste se dovolené již trvale navrátil, a prosím Vás, slovutný mistře, v tom případě o laskavé sdělení, kdy za těchto okolností mohl bych se asi do Prahy dostavit, abych se dle toho zařídil.

Děkuji Vám předem

Jsem Váš S dokonalou úctou oddaný Jaroslav Vogel

³⁹ Též ČERNÍKOVÁ, Lenka. Vincent d'Indy a jeho kontakty s Jaroslavem Voglem. In *OSTRAVA 26, příspěvky k dějinám a současnosti Ostravy a Ostravska*. Šenov u Ostravy: Tilia, 2012, s. 244-252. ISSN 0232-0967.

⁴⁰ Karel Kovařovic (1862-1940) – český hudební skladatel, dirigent. V letech 1900-1920 šéfem opery Národního divadla v Praze. Uplatnil se také jako dramaturg, režisér a scénograf.

⁴¹ ČMH, sign. G 7925, 7956 J. Vogel – K. Kovařovic, korespondence.

⁴² Tamtéž, sign. G 7956.

Dopisy Karlu Kovařovicovi je nutno připomenout, neboť jsou jediným pramenem k informaci o Voglově krátkém intermezzu v Národním divadle, které uvádí odborná literatura,⁴³ pochází zřejmě z autobiografie Jaroslava Vogla, uvádějící, že po návratu ze zahraničních studií pracoval v sezoně 1913-14 jako korepetitor v Národním divadle. Archiv Národního divadla totiž tuto informaci nepotvrzuje a uvádí ve sledovaném období jako korepetitory opery Vincenta Maixnera a Viléma Pištěláka, Rudolfa Chmelíčka pak pro balet.⁴⁴ Jaroslav Vogel tedy doprovázel spíše ansámby a s pravděpodobností zůstal externím zaměstnancem nebo elémem bez nároku na plat. Ať už byla pozice Jaroslava Vogla v Národním divadle jakákoli, stala se důležitým kontaktem s kvalitním uměním Karla Kovařovice. Jednalo se nesporně o příležitost, jak se od umělecky vyspělého a zkušeného dirigenta něco naučit. Navíc mohl sledovat zkoušky a představení těch, kteří představovali špičku operní interpretace té doby – Gabrielu Horváthovou, Kamilu Ungrovou, Emila Buriana, Viléma Zítka, mohl slyšet také slavnou Emu Destinovou v pohostinských vystoupeních. V sezoně 1913-1914 byly na repertoáru Národního divadla Fibichova Šárka, Wagnerovy opery Tannhäuser, Tristan a Isolda, Parsifal, Straussův Růžový kavalír nebo Charpentierovy opery Louisa a Julien.⁴⁵ Byla to díla autorů, jejichž práce Vogla zaujala již za studií a jímž Jaroslav Vogel věnoval vždy velkou pozornost. Proto se později staly předmětem kladných ocenění hudebních kritiků, zejména díky promyšlené Voglově interpretaci myšlenek autora a fundovanému a přitom pokornému přístupu dirigenta. V roce 1913 začal Jaroslav Vogel psát své první dramatické dílo Svatý Vojtěch – Obětovaný, ke kterému se pak znovu po celý život vracel.⁴⁶ Již v tomto období, na samém počátku své umělecké dráhy, se Jaroslav Vogel s oblibou orientoval na scénické formy.

1. 5. Plzeň – za dirigentským pultem opery 1914-1915

Do rodné Plzně se vrátil Jaroslav Vogel v roce 1914 po studijních letech strávených v zahraničí a sezonní exkurzi v Národním divadle. Přichází mezi své první opravdové kolegy a zároveň se učí dirigentské profesionální a divadelní praxi. Voglovi bylo dvacet let, když se

⁴³ ČERNUŠÁK (a kol.) 1965, s. 890.

⁴⁴ Národní divadlo Praha. *Archiv*. [online] 2012. [cit. 4. 2. 2012]. Dostupné na: <<http://www.archiv.narodni-divadlo.cz>>.

⁴⁵ Tamtéž, Z. Fibich: Šárka (15. 2. 1910-27. 4. 1914), R. Wagner: Tannhäuser 29. 9. 1912 (do r. 1926), Tristan a Isolda (10. 2. 1912-16. 11. 1913), Parsifal (prem. 1. 1. 1914), R. Strauss: Růžový kavalír (prem. 22. 2. 1914), G. Charpentier: Louisa (prem. 22. 3. 1914), Julien (prem. 20. 5. 1914).

⁴⁶ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1003-1027, 1085-1088.

stal nejmladším kapelníkem plzeňského divadla. Vedle operních repríz připravoval operetu,⁴⁷ kde spolupracoval s režisérem Richardem Františkem Branaldem (1876-1950).⁴⁸ Šéfem opery byl již dva roky Václav Talich (1883-1961). Toho přijal v té době nový umělecký ředitel Karel Veverka (1871-1945) na doporučení skladatele Josefa Suka, přijel tehdy z Lublaně a v opeře zůstal čtyři sezony do roku 1916.⁴⁹ Navázal na seriózní koncepci Emanuela Bastla, ten odešel současně s ředitelem Vendelínem Budilem v roce 1912 po neshodách městskou radou. Talich se mimo divadlo aktivně podílel také na realizaci symfonických koncertů divadelního orchestru, kterou zavedl do plzeňského kulturního života jeho předchůdce.⁵⁰ Setkání Jaroslava Vogla s Václavem Talichem vedlo k celoživotnímu přátelství obou českých dirigentů. Spjoval je, jak se v budoucnu ukázalo, podobný sled událostí. Oba houslisté – žáci Otakara Ševčíka. Oproti Voglovi měl však o deset let starší Talich už několikaleté zkušenosti ze zahraničí a byl tedy pro mladého Vogla ideálním příkladem a vzorem.⁵¹

Jaroslav Vogel přišel do divadla v době příchodu tragických událostí roku 1914 a orchestr byl postupně oslabován, neboť někteří ze členů narukovali na frontu. Vojenská povinnost se dotkla také mladého Vogla, v květnu 1915 v divadle skončil a je k dispozici rakousko-uherské armádě.

Válečné události a služba v první světové válce, zejména ztráta lidských životů na obou stranách, narušily osudy milionů obyvatel Evropy. Jaroslav Vogel byl jedním z mnohých, kteří zažili tragické události první světové války v terénu. Jako příslušník rakousko-uherské armády se dostal na ruskou frontu do lokalit Haliče a Bukoviny. Závěr války strávil na severu Itálie u řeky Piava, kde psal části své skladby *Suita* (Průvod – Písnička – Intermezzo – Rozběh).⁵²

Po ukončení první světové války 11. 11. 1918 bylo Jaroslavu Voglovi čtyřicet let. Následky války, stagnace kulturních a společenských kontaktů a aktivit přerušila kontinuitu činnosti mnoha institucí, ale zároveň umožnila odtrhnutí od dosavadních strnulých vazeb dozrávajícího systému rakousko-uherské monarchie a nástup nových příležitostí. Vojenská služba v první světové válce znamenala pro celou generaci mladých předčasnou vyspělost a uvědomění si hierarchie životních hodnot. Jaroslav Vogel měl možnost rozmyslet si své další

⁴⁷ Příloha č. VI/24. Realizace inscenací nastudovaných J. Voglem v Městském divadle v Plzni.

⁴⁸ Richard F. Branald byl režisérem plzeňské činohry a operety v letech 1902-1904, 1912-1917.

⁴⁹ ČERNUŠÁK (a kol.) 1963, s. 751-753.

⁵⁰ KUNA, Milan. *Václav Talich 1883 – 1961*. Praha: Academia, 2009, s. 114-115. ISBN 978-80-200-1793-2.

⁵¹ Před nástupem do plzeňské opery absolvoval Václav Talich pobyt v Berlíně, Oděse, Tbilisi, Lipsku. Na podzim 1910 chtěl studovat u F. Mottla v Mnichově, který však nečekaně zemřel, pak u Mahlera ve Vídni, ten bohužel také skonal. Studium ve Vídni mu pak rozmluvil Otakar Nebuška a tak místo Vídne se ocitl v Plzni, blíže ku Praze. Tamtéž, s. 95.

⁵² ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1100-1003 *Suita* pro malý orchestr, skica a opis 1918, partitura (autograf) 1919.

životní kroky. Předsevzetí věnovat se profesionálně hudbě neopustil, naopak všechny snahy směřovaly k dokončení hudebního vzdělání.

1. 6. Dokončení studia – mistrovská škola u Vítězslava Nováka

Voglovo dosavadní různorodé studium skladby v zahraničí zatím nebylo uzavřeno, ale ještě při vojenské službě v první světové válce, začal Jaroslav Vogel studovat opět u Mistra Nováka. Po válce dokončil a zrevidoval pod dohledem svého pedagoga Suitu pro malý orchestr, kterou předvedl s Českou filharmonií 20. dubna 1919.⁵³ Jednalo se o první představení Jaroslava Vogla před pražským publikem v úloze skladatele i dirigenta. Studium, tentokrát již oficiální, zakončil v červnu roku 1919 absolutoriem mistrovské kompoziční školy u Vítězslava Nováka při Pražské konzervatoři v Praze.⁵⁴ Své dojmy z doby studia sdělil po mnoha letech ve vzpomínkách z října 1969: „... jako jsem svá studia kompozice u Nováka započal, tak jsem je po deseti letech i skončil. „Válčil jsem tehdy / v srpnu 1918/ na Piavě, ale protože se na italské frontě zatím nic velkého nečekalo, povolovala rakouská vojenská místa mladým jednoročním saržím jeden až tři měsíční dovolené k dokončení studia. Rozumí se, že jsem nadšeně uvítal příležitost sloučit příjemné s užitečným a vrátit se k Novákovi, ale ne na tři měsíce, nýbrž – jelikož mezitím přišel památný 28. říjen – na celý školní rok.

Toto druhé studium u Nováka /tentokrát v jeho mistrovské třídě kompoziční/ bylo o to zajímavější a pro něj charakterističtější, že se už týkalo volné kompozice. Jelikož jsem nedlouho před tím – na jaře 1918 v opuštěných barácích u Brodu, kde jsme hlídali brest-litevský mír, sloužil krátkou orchestrální Suitu /“karnevalovou“/, přinesl jsem ji Mistrovi jako první ukázkou. Vzhledem k tomu, že V. Talich, i J. Suk mé dílko, vytrysklé ze šťastné jarní pohody vojáka, který se na několik měsíců náhle vidí mimo dosah strojních pušek, minometů a děl, ohodnotili velmi srdečně /Talich ji pak dokonce zařadil na jeden koncert filharmonie a svěřil mi její řízení/, šel jsem do oné hodiny s dosti pevnou sebedůvěrou, ale ukázalo se hned, z jak odlišného těsta byli jeho učitelé Suk a Novák! I mou tajnou naději, že ne-li hned první věta, „usadí“ Nováka jistě věta druhá, zmařil Novák hned tím, že po přehrání první věty zastavil a donutil hned se dát do oprav, resp. doplnění této původně opravdu příliš stručné

⁵³ VESELÝ, Richard. *Dějiny České filharmonie v letech 1901-1924*. Praha, 1935, s. 199. KOLÁČKOVÁ 2006, s. 227.

⁵⁴ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 22 J. Vogel – vysvědčení, Konservatoř hudební v Praze: mistrovský kurz 2. 10. 1918 – 28. 6. 1919. [student] Projevil nadání umělecké: značné (2), pilnost vytrvalou (1). Chování zcela řádné (1), obligátní klavír 2, nauka o hudebních formách 2, nauka o nástrojích 1, instrumentace 1.

části. Zato druhou větu skutečně bez výhrad schválil, u pomalé třetí by žádal si několikataktovou zádumčivou přípravu, u čtvrté rozvinutější, závěr s veselým názvukem na větu první. Pod Mistrovým dohledem jsem pak napsal ještě *Introdukci a Rondo pro housle a orchestr*, provedené pak K. Hoffmannem. Přitom Novák nikdy sám do hudební díky nezasahoval, přesto však mělo jeho vedení nemenší cenu, než ukazatel na důležitém rozcestí....⁵⁵ Z jiných svědectví vyplývá,⁵⁶ že jeho vedení vykazovalo skutečnou podporu tvůrčího myšlení a vynalézavosti. Logika hudebního myšlení, kterou Novák důsledně prosazoval, však neomezovala svobodu autora, spíše nutila využít představivost a fantazii. Hudební skladatel Alois Hába si například nejvíce u Nováka – pedagoga cenil, že „... *syntéza dynamismu a ustálení tvarů byla u Nováka skutečně novum.*“⁵⁷ Vítězslav Novák v kompozicích svých žáků nepustil chyby, korektury probíhaly velmi přísně, svůj názor předkládal jako variantu, rozbohem každé kompoziční veličiny docházel k závěrečné syntéze a tak skladby schválené Novákem, mohly být bez obav prezentovány před jakoukoli odbornou komunitou.

⁵⁵ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 964 Vzpomínky žáka a interpreta.

⁵⁶ SEDLÁČEK, Marek. Pedagogická činnost Vítězslava Nováka ve světle vzpomínek jeho žáků a kolegů. *Acta musicologica*, 3/2005. [online] 2012. [cit. 23. 5. 2012]. Dostupné na: <http://www.acta.musicologica.cz/05-03/0503s02.html>.

⁵⁷ HÁBA, Alois. Vítězslav Novák – skladatel a učitel. In *Symposium o životě a díle Vítězslava Nováka*. Kamenice nad lipou: Svaz českých skladatelů, 1970, s. 4.

2. Nové začátky a nečekané návraty

Po válce se v Praze Jaroslav Vogel setkává opět se svým přítelem Václavem Talichem. I když první světová válka přerušila jejich kontakty. Zatímco Jaroslav Vogel narukoval, Václav Talich ze zdravotních důvodů zůstal v zázemí a věnoval se pedagogické činnosti a hře na housle v Českém kvartetu. Po plzeňském angažmá se Talichova kariéra na české scéně začala slibně rozvíjet. Roku 1917 mu Karel Kovařovic dopomohl ke koncertu s Českou filharmonií a o rok později dirigoval v Národním divadle. Nepochybně nejvýznamnějším obdobím bylo šéfování České filharmonii (od 1919). Je známo, že Talich ve své dramaturgii dával pravidelně místo dílům soudobých skladatelů jako byli osvědčení Novák, Ostrčil, Bořkovec, Vomáčka, ale také těm, kteří se v budoucnu prosadili v roli pedagogické, dirigentské či teoretické. To byl také případ Jaroslava Vogla, K. B. Jiráka a dalších. Hned v první sezoně svého působení zařadil do programu České filharmonie Voglovu Suitu a v následující absolventskou práci Rondo pro housle a orchestr. Za vedení autora se sólového partu ujal Karel Hoffmann.⁵⁸

Po válce, záhy po dokončení mistrovského kurzu skladby na konzervatoři, stál Jaroslav Vogel opět před novým začátkem, obrátil se znovu na šéfa opery Národního divadla Karla Kovařovice. Obsah dopisu z 28. 7. 1919 se týkal jeho uplatnění, tentokrát se ucházel o místo korepetitora určeného sólistům.⁵⁹

Mistře,

Praha 28. 7. 1919

Obracím se na Vás s otázkou, zda bych nemohl se nyní uplatnit v Národním divadle jako sólový korepetitor. Slyšel jsem totiž, že právě tato otázka není dosud uspokojivě vyřešena a že je dosti zpěváků, kteří to silně pociťují. Během své kapelnické činnosti v Plzni připravil jsem (mimo vlastní představení) opery dirigované p. Talichem do té míry, že mám v tomto ohledu nemalou zkušenost Aida, Carmen, Židovka, Tosca, Bohéma, Undina, Lohengrin, Rusalka, Dvě vdovy, Čarostřelec atd. prošly tato (sic!) mýma rukama. Jsem ostatně ochoten, podrobiti se v tomto ohledu nejprísnější zkoušce. Plat nechci žádný. Tím způsobem, myslím, že bych mohl pracovat: vedle nynějšího korepetitora. Přijměte, pane šéfe, ujištění mé trvalé úcty a skutečného obdivu! Váš Jaroslav Vogel

Praha, Platněřská 7/III

Prosím o laskavé vyrozumění v dohledné době.

⁵⁸ Koncert české filharmonie proběhl 15. 2. 1920. POSPÍŠIL, Vilém. *Václav Talich*. Praha: Panton, 1961, s. 114-115.

⁵⁹ ČMH, sign. G 8552 J. Vogel – K. Kovařovic, korespondence, Praha 28. 7. 1919.

V létě roku 1919 se již mohl Vogel představit jako hudebník s bohatými interpretačními zkušenostmi navíc se znalostí nejznámějších operních titulů. Jeho záměr pokusit se uplatnit v opeře Národního divadla se ale nerealizoval, následovalo angažmá na druhém konci republiky ve vzdálené, pro Jaroslava Vogla neznámé, Moravské Ostravě.⁶⁰

2. 1. Tři sezony v Moravské Ostravě 1919-1923

Nabídka k profesionálnímu uplatnění přišla z odlehlé Moravské Ostravy od režiséra Karla Küglera, který oslovil Jaroslava Vogla při sestavování nového operního týmu. Válkou přerušené kulturní aktivity se rychle obnovovaly a česká divadelní scéna se konečně také v Moravské Ostravě dočkala důstojného místa v budově městského divadla Národního divadla moravskoslezského (NDMS), jež bylo dosud od svého otevření (1907) místem německého souboru. O příchodu do Moravské Ostravy a prožití značné části svého profesionálního i osobního života poutavě informoval Jaroslav Vogel ve vzpomínkách nazvaných *Tříkrát ve službách ostravské opery* (1967).⁶¹

Soubor ostravského divadla byl v té době sestaven z větší části z české divadelní společnosti Antonína Frýdla-Friedla, která zde předtím pod vedením ředitele Antonína Drašara (1880-1939) reprezentovala české divadelnictví (1915-1919). V první sezoně hrál český soubor rovněž v sále Národního domu, za příznivých podmínek také v jeho zahradě. V budově NDMS se o jeviště dělila s českým souborem ještě původní společnost německá. Jednalo se o etapu konstituční, kdy se ostravský divadelní ansámbl teprve formoval a sehrával. Vedení řešilo nejen materiální a personální ztráty z válečného období, ale také organizační problémy vyplývající ze souběžné činnosti dvou odlišně orientovaných souborů v jedné budově, nehledě k často složité komunikaci se zřizovatelem – Spolkem Národní divadlo moravskoslezské. Ředitelem NDMS byl jmenován mladý režisér s krátkou řídící praxí Václav Jiříkovský (1891-1942),⁶² dosud působící v Brně. Vlastní kompetence mohl Jiříkovský

⁶⁰ V téže době dostal Vogel nabídku na místo šéfa opery od Karla Muška, ředitele Jihočeského národního divadla v Českých Budějovicích. Talich ho doporučil, ale místo nakonec dostal Jožka Charvát. Pozici druhého kapelníka odmítl, mimoto jednal také s divadlem v Kladně, ale nakonec přijal nabídku Karla Küglera z podnětu Emanuela Bastla z Moravské Ostravy. VOGEL 1967, s. 291.

⁶¹ VOGEL, Jaroslav. *Tříkrát ve službách ostravské opery*. In *OSTRAVA 4. Sborník příspěvků k dějinám a výstavbě města*. Ostrava: Profil, 1967, s. 291-326.

⁶² Václav Jiříkovský (1891-1942), vlastním jménem Václav Herain, český herec, režisér a první ředitel NDMS v Moravské Ostravě. Před ostravským angažmá působil v Brně, v roce 1923 odešel z Ostravy do pražské Pištvkovy arény na Vinohradech, v letech 1924-1928 se stal ředitelem Slovenského ND v Bratislavě spolu s O. Nedbalem. Samostatným ředitelem brněnského divadla byl v období 1930-1941.

uplatňovat ovšem až od sezony 1921-1922, poněvadž do té doby byl zavázán pracovat s Drašárovým souborem. Do vedení opery byl povolán Emanuel Bastl⁶³, zkušený dirigent a šéf opery z Plzně, známý v Moravské Ostravě z několika příležitostí, kdy jej pozval k nastudování oper Antonín Drašár. Emanuel Bastl se těšil pověsti výborného operního interpreta, spolu s ním přišli do Moravské Ostravy krátce dirigent a hudební skladatel Karel Boleslav Jirák (1891-1972) a František Kubina (1897-1983),⁶⁴ který se pak s Voglem dělil o operní představení, jelikož se věnoval spíše operetě. V dramaturgickém plánu divadla měly přednost realizace klasické literatury, které tvořily zpravidla kmenový repertoár jak pro členy souboru, tak pro poměrně specifické publikum Moravské Ostravy. V první sezoně Národního divadla moravskoslezského nebyl jmenován šéf opery, takže také Bastlovy záměry podléhaly rozhodnutí Jiřikovského a režisérů (Kügler, Lanhaus). Ti měli zpočátku v tomto směru velké slovo, a tak se stávalo, že zásahy „nehudebníků“ měly za následek volbu nepříliš hodnotné hudebně dramatické tvorby. České divadlo v Moravské Ostravě zahájilo svou novou etapu v právě vzniklé Československé republice slavnostní českou operou Bedřicha Smetany Libuše (8. 5. 1919) a první sezona se uvedla inscenací Smetanovy Prodané nevěsty (12. 8. 1919). Nadšení pro dramatické umění bylo velmi spontánní a vedlo v první divadelní sezoně 1919-1920 k realizaci neuvěřitelných 47 premiér, z toho bylo 17 operních.

V novém místě začínal Jaroslav Vogel v srpnu 1919 nejprve operetami Mamzelle Nitouche a Madame Favart. Ještě předtím, než nastudoval v NDMS svou první operu Mikuláš Zrinský od skladatele a dirigenta působícího v Chorvatsku Ivana Zajce (1832-1914),⁶⁵ napsal a uvedl své první realizované dílo, jednoaktový balet Dům U sedmi čertů (15. 11. 1919). V dalších sezónách nastudoval opery výhradně romantického repertoáru (Puccini, Verdi, Weber, Thomas, Auber, Saint-Saëns, Wolf-Ferrari, Adam, Čajkovskij, Gounod, Flotow), který svou atraktivitou získával zdejší publikum a především abonenty.⁶⁶ V inscenačním týmu dirigent spolupracoval nejčastěji s režisérem Karlem Küglerem, výraznou a všestrannou osobností operního souboru; inicioval například první české provedení Pucciniho opery Dívka ze Zlatého západu.⁶⁷ Prostřednictvím šéfa baletu Achille Viscusiho dokonce pozval Pucciniho

⁶³ Emanuel Bastl (1874-1950) spolužák Josefa Suka, Karla Hoffmanna a Oskara Nedbala u prof. Benewitze. Začínal jako houslista lázeňského orchestru v Badenu, pak v divadle v Plzni, kde se stal v letech 1905-12 šéfem opery. 1919-1928 byl šéfem opery NDMS v Ostravě. Komponoval scénickou hudbu.

⁶⁴ Odešel z ostravské opery v roce 1923. Téhož roku odjel do Ameriky, kde se prosadil v Chicagu jako varhaník, dirigent, sbormistr a pedagog na University Extension Conservatory. Dirigoval též Chicagskou filharmonii. ČERNUŠÁK (a kol.) 1963, s. 779-780. Do Moravské Ostravy pak přijel F. Kubina s chicagským pěveckým spolkem Lyra v roce 1928. M. B. Koncert chicagské „Lyry.“ *Mor.-slezský deník*, 13. 6. 1928.

⁶⁵ Ivan Zajc: Mikuláš Zrinský, premiéra 5. 12. 1919, režie a výprava Karel Kügler, choreografie Achille Viscusi.

⁶⁶ Příloha č. VI/25. Realizace nastudovaných inscenací v NDMS 1919-1948.

⁶⁷ Česká premiéra 16. 11. 1920 v NDMS.

k dirigování premiéry jeho díla. Skladatel ovšem s poděkováním odmítl, neboť se interpretací nezabýval. Inscenaci tedy nastudoval a publiku představil mladý Jaroslav Vogel. Publikum svérázné téma ze „*zlatého západu*“ s nepřilíhivou hudbou nenadchlo. V tisku se psalo o Voglovi s uznáním, zvláště v souvislosti s uvedením oper *Othello* a *Evžen Oněgin*. Recenze do ostravského tisku psal tehdy skladatel, klavírista a pedagog Milan Balcar (1886-1954). O Voglově interpretaci se vyjadřoval sice stručně, ale velmi pozitivně jako o perspektivním umělci s citem pro dramatický vývoj hudby a nezkreslenou interpretaci uměleckého díla.⁶⁸ Během Voglova operního angažmá se odehrálo několik zajímavých kulturních událostí.⁶⁹ Hned na podzim dirigoval Emanuel Bastl premiéru opery *Její pastorkyňa* (1. 11. 1919), kterou sledoval z hlediště sám skladatel Leoš Janáček.⁷⁰ Vogel se však tohoto výjimečného okamžiku neúčastnil, protože byl zaneprázdněn hudebním nastudováním svého baletu. V květnu roku 1921 přijela do Moravské Ostravy ke třem symfonickým koncertům Česká filharmonie s Václavem Talichem. Několikrát v divadle dirigoval známý dirigent a skladatel Oskar Nedbal (1874-1930), kdy po několika operních reprízách (1921-1922) zde nastudoval svůj balet *Z pohádky do pohádky* (11. 5. 1922) a pak ještě řídil jeho 50. reprízu (6. 7. 1923).⁷¹ Do operních rolí byla zvána také řada významných interpretů – tenoristé Richard Kubla nebo Emil Burian – na komorních koncertech vystoupili známí umělci například houslista Jaroslav Kocián, klavírista Moric Rosenthal. Rok 1923 byl pak výjimečný představeními slavné Emy Destiniové (1878-1933).⁷² Byla to bezesporu jedna z nejpozoruhodnějších žen první poloviny 20. století a stále platila za nejslavnější českou sopranistku té doby. Zatímco v pražském Národním divadle byla v roce 1897 odmítnuta, v zahraničí si vydobyla svým podmanivým

⁶⁸ „*Jeho zřejmá svědomitost a umělecká opravdovost vyzírala z celého představení a projevila se ve velmi příznivém světle, zejména na způsobu provedení sborů, hromadných scén i samostatnějších orchestrálních míst, jako např. při poloněze v předposledním obraze, kdy i na jevišti se objevil velmi ladný obraz tanečního reje.*“

M. B. Čajkovského „*Evžen Oněgin*“. *Moravsko-slezský deník* 9. 12. 1922. „*Pan Vogel nastudoval Oněgina se vzornou péčí. Nic nezkresloval, snažil se podat věc tak, jak byla myšlena a psána. Uznání, kterého se mu dostalo, bylo plně zaslouženo.*“ *Evžen Oněgin. Dělnický deník*, 10. 12. 1922.

⁶⁹ Podrobný přehled a zhodnocení koncertní a divadelní kultury v Moravské Ostravě po roce 1918 podávají publikace STOLAŘÍK, Ivo. *Umělecká hudba v Ostravě 1918-1938*. Šenov u Ostravy: Tilia, 1997. ISBN 80-902075-5-3, též SÝKOROVÁ, Eva – WEIMANN, Mojmir (ed.). *60 let Státního divadla v Ostravě*. Ostrava: Státní divadlo v Ostravě, 1979.

⁷⁰ MAZUREK, Jan. Devadesát let od ostravské premiéry Janáčkovy *Její pastorkyně*. In *Sborník Ostrava 18*, Šenov u Ostravy: Tilia, 1997. s. 291-292. též DLOUHÝ, Jaromír. *Zajímavé návštěvy slavných v Ostravě*. Ostrava: Ostravské muzeum, 2008. s. 61-62. ISBN 978-80-254-3973-9. PROCHÁZKA, Jaroslav. *Lašské kořeny v životě a díle Leoše Janáčka*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1948, s. 190.

⁷¹ Oskar Nedbal předtím navštívil Ostravu s Českým kvartetem, ve kterém byl violistou (1893, 1901), s vídeňským Tonkünstlerorchestrem (1913), naposledy to bylo při hostování bratislavského baletu v roce 1927 s Čajkovského *Labutím jezerem*. DLOUHÝ 2008, s. 95. OM, sign. II. J 85 recenze Milana Balcara 1921-1922.

⁷² Ema Destiniová zpívala poprvé v Moravské Ostravě v roce 1920 s francouzským dirigentem G. Lapeyrem. Koncert byl určen pro členy Těšínské mezinárodní rozhraničovací komise. Svým uměním údajně Destiniová pomohla pro Československou republiku zachránit ve sporu s Polskem Třinecké železářny. POSPÍŠIL, Miloslav. *Ema Destiniová. Pěvecká legenda*. Praha: Petrklíč, 2000. s. 258. ISBN 80-7229-047-9.

hlasem čelné místo a po berlínském angažmá hostovala téměř po celé Evropě. Její umění ji dovedlo až na nejvyšší vrchol pěvecké dráhy – na prkna londýnské Královské opery Covent Garden a Metropolitní opery v New Yorku – kde úspěšně účinkovala v světovém operním repertoáru. Hostování Emy Destinnové bylo pro Moravskou Ostravu událostí. Poprvé mohlo hlas této pěvkyně slyšet obecnstvo 26. ledna 1923 v roli Milady ve Smetanově Daliboru. Představení bylo celkem šest, 27. února poté zpívala Mařenku v Prodané nevěstě. V březnu přijela Ema Destinnová ještě na dvě představení: 1. března se objevila v hlavní roli opery Madame Butterfly italského veristy Giacoma Pucciniho a 3. března opět ztvárnila Mařenku. Na poslední návštěvu tohoto pohostinského operního cyklu přijela Ema Destinnová 22. května 1923, kdy zpívala před ostravským publikem Elsu ve Wagnerově Lohengrinu a 24. května v titulní roli Madame Butterfly. Pucciniho operu dirigoval tehdy mladý Jaroslav Vogel. Ve vzpomínkách uvedl, že pokročilý věk Emy Destinové zcela vyvážila autentičnost hudebního i hereckého podání a vynikající dikce umělkyně.⁷³ Zpěv Emy Destinnové natolik zaujal, že v kritikách uveřejněných v Moravskoslezském deníku není místo pro další aktéry a reference se vztahují výlučně k jejímu podmanivému výkonu.⁷⁴ V době těchto vystoupení prožívala Ema Destinnová šťastné období osobního života, neboť hned po letních prázdninách 19. září 1923 se provdala za Josefa Halsbacha. Z Ostravy píše dopis: „*A mohu-li tu svoji životní chvíli, to neurčité pásmo, jež mi ještě zbývá, žít s Tebou – jak krásný to úděl člověka i umělce!*“⁷⁵

Je možné, že Vogel se s Destinnovou setkali již dříve, než navštívila Moravskou Ostravu v roce 1923, a to nejspíše v Národním divadle v Praze, kde Destinnová účinkovala v době Voglova korepetování v několika představeních. Snad proto si u příležitosti hostování v hlavní úloze Madame Butterfly v Moravské Ostravě zvolila Jaroslava Vogla za uměleckého partnera pro matiné v Opavě, kde se Vogel ujal klavírního partu. Vogel na tuto epizodu vzpomíná se zajímavou informací o nabídce, kdy se ho Destinnová, sama autorka několika literárních prací, cestou do Opavy zeptala, zda by nechtěl zhudebnit její libreto – drama se zápletkou žárlivosti z benátského renesančního prostředí. Jaroslav Vogel na tuto nabídku však nereagoval, proto Destinnová decentně obrátila řeč jinam.⁷⁶

⁷³ VOGEL 1967, s. 297.

⁷⁴ OM, sign. II J 85 recenze Milana Balcara 1922-1923. PALÁK, Milan. Slavná sezona – hostování Emy Destinnové v ostravském divadle. *Svoboda*, 27. 2. 1993.

⁷⁵ REKTORYS, Artuš. *Ema Destinnová*. Praha: Oto Girgal, 1936, s. 189.

⁷⁶ VOGEL 1967, s. 297. Ema Destinnová se věnovala překladům, dramatické, básnické a románové tvorbě. Některé její práce trpěly exaltovanými pasážemi a naivním romantismem a postrádaly náležitou literární hodnotu. Viz REKTORYS 1936, s. 183-210.

Na jaře 1923 byl vzhledem nedostatečnému hospodaření neočekávaně odvolán z vedení divadla ředitel Václav Jiřikovský. Pravým důvodem deficitu v tržbách byl, vedle celosvětové hospodářské krize, příliš malý finanční rozpočet na divadelní instituci takového rozsahu, který kolísající návštěvnost mohl jen stěží kompenzovat. Výtky, které se v tisku objevily, směřovaly k zamýšlenému zrušení operety, jež se nedočkala adekvátní odezvy publika a v dramaturgické koncepci postavené na operním repertoáru ani nezapadala do specifického ostravského regionu.⁷⁷ Voglovi po těchto organizačních změnách nebyla prodloužena termínovaná smlouva, ale po odchodu dirigenta baletních představení Františka Kubiny do Ameriky, mu bylo nabídnuto jeho místo. Úmyslem Jaroslava Vogla však bylo seriózně se věnovat opeře. Omezené možnosti realizace a konzervativní dramaturgie, včetně neuspokojivého vztahu Bastla a Vogla napomohly tomu, že zmíněnou nabídku Jaroslav Vogel odmítl. Rozloučil se premiérou opery Marta od Fiedricha von Flotowa (3. července 1923) a vrátil se do Prahy. Tam již nebyl zcela neznámým. Hned po válce zde nastudovala úspěšně Česká filharmonie jeho symfonické prvotiny Suitu (1919) a Rondo D dur (1920). První ostravské angažmá přesto zůstalo osudovým mezníkem ve Voglově osobním životě mimo jiné také proto, že zde našel svou životní partnerku.⁷⁸

Ostravské začátky zcela jistě nebyly pro Jaroslava Vogla bezvýznamnou epizodou, spíše naopak. V tomto období sice nemohl studovat operní díla zcela podle svých představ, mimoto byl zaměstnán řízením operetních repríz, a ani nemohl vstupovat do dramaturgické koncepce opery, nicméně zkušenosti z práce s orchestrem i se sólisty, především pak nastudování dvaceti oper kmenového repertoáru, bylo pro jeho uměleckou kariéru nepochybně přínosem a navíc mu byla dána příležitost skladatelská. Soustavně se totiž věnoval kompozici. Divadlo uvedlo Voglův balet Dům U sedmi čertů (1919), vůbec první jeho dramatickou práci, a několikrát realizovalo scénickou hudbu k činohrám – hudbu k Shakespearově hře Cymbelin (1923).⁷⁹ Kromě toho tehdy nadčasově instrumentoval Schumannův klavírní opus Karneval (1921) a dokonce napsal svou první operu Maréja (1923).

⁷⁷ M. B. Naše divadlo v Moravské Ostravě. OM, sign. II J 85 recenze Milana Balcara 1922-1923.

⁷⁸ První manželkou J. Vogla se stala Marie Zábojová, sňatek byl uzavřen 21. 5. 1921 v Moravské Ostravě. Z tohoto manželství pocházejí dvě děti, narozené v Moravské Ostravě: Vojtěch, nar. 1921 a Milada, nar. 1923.

⁷⁹ Podle zprávy v tisku přijal tuto hudbu pro provozování dokonce Burgtheater ve Vídni. [zpráva] *České slovo* 20. 4. 1927.

2. 2. Hudebním kritikem v Praze 1923-1926

V červenci 1923 se Jaroslav Vogel po čtyřech divadelních sezónách v Moravské Ostravě vrátil opět do Prahy. Zde se mu dostalo několik profesních příležitostí. Mimo psaní hudebních recenzí do pražského tisku, vyučoval hudbě, dával korepetice a příležitostně řídil Českou filharmonii. Za Talichovy éry mu bylo svěřeno několik nastudování a prezentací.⁸⁰ Odchod do kulturní metropole a práce v tisku přinesl Voglovi řadu možností podrobně sledovat hudební život Prahy, formovat i vyslovovat názory na tehdejší hudební dění. Důsledně sledoval nejen koncerty České filharmonie, ale zároveň získal podrobnější přehled o soudobé hudbě dvacátých let. V červnu 1924 se konal v Praze Mezinárodní hudební festival, na jehož programu se aktivně podílela československá sekce Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu. Festival se uskutečnil také v následujícím roce 1925. Jednalo se o mimořádnou událost pod patronací prezidenta republiky T. G. Masaryka, které se zúčastnili významní umělci té doby, jako Alexandr Zemlinski, Romain Rolland a další. Festival se těšil mimořádné pozornosti tvůrců soudobé hudby a Prahu v této souvislosti navštívili Honegger, Roussel, Szymanowski, Charpentier, Bax, Edrmann. Ve Smetanově síni zazněla poprvé některá díla Honeggerova, Prokofjevova i Stravinského.⁸¹ Jaroslav Vogel, tehdy nadějný mladý a perspektivní umělec, poznal významné osobnosti hudebního života.

Kontakt s vedením orchestru si udržoval Jaroslav Vogel dirigováním pražského amatérského souboru Symfonického orchestru českých železničářů. Na rok 1924, kdy se Vogel vrátil do Prahy, připadly oslavy 70. narozenin Leoše Janáčka, proto o uvedení jeho skladeb byl mezi hudebníky značný zájem. Právě v rámci těchto dnů byla v Brně, podobně jako v Moravské Ostravě, vypravena opera Káťa Kabanová. Jaroslav Vogel měl v úmyslu s orchestrem pražských železničářů nastudovat též některou z Janáčkových technicky přístupnějších skladeb. Dramatické dílo Leoše Janáčka již znal Jaroslav Vogel z uvedení v pražském Národním divadle a nedlouho poté došlo také k jejich prvnímu osobnímu seznámení. Byl to právě šéf opery Karel Kovařovic, kdo zprostředkoval mladému Voglovi na půdě Národního divadla setkání s uznávaným Mistrem. Odehrálo se v době Voglovy krátké dovolené z vojenské služby na ruské frontě v první světové válce a to v říjnu roku 1916 u příležitosti jedné reprízy opery Její pastorkyňa. Již tehdy byl Janáček vnímán mladou generací jako mimořádná osobnost české hudby. Své dojmy popsal Vogel ve vzpomínkách na Leoše Janáčka:

⁸⁰ VESELÝ 1935.

⁸¹ KOLÁČKOVÁ 2006, s. 267.

Některé vzpomínky na Leoše Janáčka

„Poprvé spatřil jsem Mistra o premiéře Její pastorkyně, kterou Národní divadlo uspořádalo v neděli 15. 10. 1916 večer zvlášť proto, aby ji umožnilo slyšet Richardu Straussovi, který téhož dne odpoledně řídil ve Smetanově síni koncert České filharmonie s pořadem obsahujícím Mozartovu symfonii Jupiter, Sukovo Fantastické scherzo (v tempu, jež svou přísně u Strausse udivující pomalostí činilo tuto část pro Suka dosti problematickou) a Straussovy Symfonické básně Macbeth, Don Juan a Smrt a vykoupení. Jednalo se tehdy již o Janáčkovu přijetí právě slavně vzkříšené opery Dvorní operou vídeňskou, a úsudek Richarda Strausse mohl v tom hráti jistě nemalou úlohu. Jistě tehdy zabušilo našemu, samozřejmě rovněž přítomnému Mistru, srdce prudčeji, když během II. jednání zasedl Strauss v doprovodu Dr. Viléma Zemánka, tehdy šéfa České filharmonie a Gerharta von Keusslera, dirigenta pražského Singvereinu, v jedné lóži I. pořadí. Přesto, že jsem měl tehdy právě docela jiné starosti a přesto, že jsem byl jsa právě na krátké dovolené z ruské fronty v rakouské uniformě, přijal Janáček hold dvaadvacetiletého nadšence s otcovským úsměvem, když Kovařovic o přestávce na mou prosbu mne představil. Již z tohoto kratičkého setkání v zákulisí odnášel jsem si nesmazatelný dojem, neboť i když na delší hovor nebylo kdy, mluvila tím výrazněji jeho krásná „Jupiterská“ /jak to vyjádřil Talich/, byť předčasně zešedivělá hlava.“

V Almanachu NDMS (1934) Vogel zminil slova Josefa Suka, který mu prozradil Straussův tehdejší názor na Janáčkovu dílo: „zajímavé, ale poněkud manýrovité“. Tento výrok dirigent později vykládá: „Ano, pojem „manýry“ mohli jsme pro Janáčka klidně přijmout v původním klasickém slova smyslu („manière“), který sloužil k charakteristice svérázu jednotlivých umělců a tvořil tak označení pro užší „species“ jednotlivých „slohů“; naprosto však jsme toto slovo mohli u něho odmítnout ve smyslu mechanické bezduché jednostrannosti, jakou se myslí „manýra“ ve špatném slova smyslu.“⁸²

Vogel využil tedy příležitosti jejich seznámení z roku 1916 a obrátil se na Janáčka písemně s dotazem ohledně vhodné skladby, kterou by mohl nastudovat s amatérským orchestrem.⁸³ Janáček obratem nabízí své Valašské tance:⁸⁴

Velectěný pane!

Nedávaly se v Praze moje 2 Valašské tance pro orchestr. Materiál notový bych Vám mohl vypůjčit. Ale prosím, žádné provedení K vůli mým 70 tým! Budete – li na ony tance stačit, tak

⁸² ČMH, sign. S 222/ inv. č. 899 Některé vzpomínky na Leoše Janáčka, (pro vzpomínkovou publikaci KPVH v Brně na podzim 1962). Též VOGEL, Jaroslav. Několik vzpomínek na Leoše Janáčka. In *Obrazový almanach Národního divadla moravsko-slezského v Moravské Ostravě*. Moravská Ostrava, 1934. s. 10.

⁸³ MZM Brno, Památník Leoše Janáčka, sign. D 450/2091 J. Vogel – L. Janáček, korespondence, Brno 2. 1. 1924.

⁸⁴ OM, sign. II G 262 L. Janáček – J. Vogel, korespondence, Brno 7. 1. 1924.

dávejte je jako všední zboží a ne jako sváteční. V úctě oddaný Leoš Janáček Brno, 7. ledna 1924

Janáček měl v dopise Jaroslavu Voglovi na mysli provedení Valašských tanců Františkem Neumannem a Českou filharmonií.⁸⁵ Vogel posléze tance s orchestrem zdárně provedl a díky tomuto provedení mu přítel, skladatel Boleslav Vomáčka, při hlavním pražském orchestrálnímu koncertu, věnovanému jeho kantátám, sjednal osobní konzultaci. V době pražských návštěv Leoše Janáčka pak došlo podle slov Jaroslava Vogla ještě k několika setkáním i k další písemné komunikaci.

Jaroslav Vogel se potkal v Praze s řadou dalších významných jmen hudebního umění, mimo jiné také opět s Emou Destinnovou. Ta v roce 1924 požádala Jaroslava Vogla o korepetici role Elsy z Wagnerova Lohengrina.⁸⁶ Jednalo se pravděpodobně o přípravu k pohostinskému vystoupení následující den ve zmíněné roli v Národním divadle.⁸⁷ Dopis byl napsán 2. března 1924 v pražském Hotelu Palace, příští den se konala korepetice a 5. března následovalo představení. Zda se při korepetici dostalo i na jiné operní partie, nebo zda spolupráce s Jaroslavem Voglem pokračovala, není jasné. Zřejmé je, že březnová vystoupení roku 1924 byla jedna z posledních výkonů Emy Destinnové na jevišti Národního divadla.⁸⁸

Publicistická, stejně jako korepetiční činnost, ani řízení Symfonického orchestru železničářů nezajišťovala Jaroslavu Voglovi náležitou uměleckou realizaci a naplňení jeho ambice být interpretem profesionální úrovně. Přijal tedy místo dirigenta v opeře Městského divadla v rodné Plzni.

2. 3. Plzeňská opera 1926-1927

Angažmá Jaroslava Vogla v Plzni mělo jen krátkodobý charakter (1926-1927). V té době nastudoval opery: Dalibor, Fidelio, Gianni Schichi. Podařilo se mu zde uvést také svou operu Mistr Jíra.⁸⁹ Dirigoval nastudované opery svých kolegů, Weberova Čarostřelce a poslední

⁸⁵ VESELÝ 1935, s. XVI. K prvním vydaným Janáčkovým tancům patřily: Starodávny I. a Pilky z Valašských tanců op. 2, které v roce 1890 vydala firma Bursík a Kohout. Obě skladby byly později součástí dalšího souboru, celkem šesti doplněných tanečních skladeb, pojmenovaných Lašské tance. Tak, jak jsou dnes známy – pod názvem Lašské tance – byly provedeny orchestrem Národního divadla v Brně Františkem Neumannem až 2. 12. 1924. Jaroslav Vogel dal Lašské tance na program v Moravské Ostravě, na symfonickém koncertu 20. 3. 1930.

⁸⁶ OM, sign. II G 251 E. Destinnová – J. Vogel, korespondence, Praha 2. 3. 1924, ms. Příloha č. III/11.

⁸⁷ Dopis byl psán z Hotelu Palace č. 27, kde byla v prvním patře umělkyně ubytována, neboť v té době již opustila svůj byt na Malostranském náměstí, protože zakoupila zámek a panství Stráž nad Nežárkou, kde trvale žila až do své smrti (1930).

⁸⁸ Po Else se objevila už jen v roli Dony Anny (14. března), Madame Butterfly (17. března 1924) a Alžběty ve Wagnerově Tannhäuseru (20. března 1924).

⁸⁹ Realizace nastudovaných inscenací J. Voglem v Městském divadle v Plzni viz Příloha č. VI/24.

prací byl Verdiho Otello.⁹⁰ Na všech uvedených plzeňských inscenacích úzce spolupracoval s ředitelem Karlem Veverkou, který inscenace režíroval. Z archivních materiálů z přelomu roku 1926 a 1927 je zřejmé, že se Vogel velmi zajímal o Janáčkovy opery a zamýšlel uvést v plzeňském Městském divadle skladatelovu novou operu Věc Makropulos. V závěru prosince roku 1926, jen dva týdny po brněnské premiéře,⁹¹ Vogel gratuluje Janáčkově k úspěchu prvního provedení a současně se ho také dotazuje na přístup k hudebnímu materiálu tohoto díla.⁹² Janáček ihned odpovídá na požadované dotazy a zároveň upozorňuje na reprízu opery Věc Makropulos, Vogel se totiž v dopise zmiňuje, že premiéru nestihl shlédnout.⁹³

Milý příteli!

Všechny materiály notový Klav. výt. part. hlasy – vyšlo tiskem, neb se půjčuje u Univ. Edice.

Ale vidět to musíte; už k vůli výpravě. 8. ledna je zase ohlášena Věc Makropulos.

S pozdravem Dr. ph. Leoš Janáček. Brno, 3. ledna 1927

V březnu 1927 se Jaroslav Vogel opět zajímá o další Janáčkovu „novinku“, jedná se o Říkadla z let 1925-1926, jejichž druhá verze byla provedena na jaře 1926 v Brně na koncertu Klubu moravských skladatelů.⁹⁴ Janáček sděluje, že koncert bude vysílán také rozhlasem,⁹⁵ ne však 4. dubna 1927, ale až 25. dubna 1927.⁹⁶

Velevážený!

4. dubna rádiem se Říkadla rozhlásí. Pak to můžete mít

oddaný. Dr. ph. Leoš Janáček

Brno, 9/III 1927

⁹⁰ VOGEL, Jaroslav. Vzpomínka na plzeňské divadlo. In *Program Krajského oblastního divadla v Plzni*. 1952/10, č. 7-8-9, s. 23-25. Plzeň, 1958, s. 24.

⁹¹ Věc Makropulos, původní premiéra 18. prosince 1926 v Národním divadle v Brně. ND Brno, archiv.

⁹² MZM Brno, Památník Leoše Janáčka, sign. B 897/5417 J. Vogel – L. Janáček, korespondence, Plzeň 30. 12. 1926. Transkripce dopisů J. Vogla viz Příloha č. III/12.

⁹³ OM, sign. II G 262 L. Janáček – J. Vogel, korespondence, Brno 3. 1. 1927.

⁹⁴ MZM Brno, Památník Leoše Janáčka, sign. D 549/2547 J. Vogel – L. Janáček, korespondence, Plzeň 6. 3. 1927.

⁹⁵ OM, sign. II G 262 L. Janáček – J. Vogel, korespondence, Brno 9. 3. 1927.

⁹⁶ DŘLÍKOVÁ, Eva. *Leoš Janáček: Život a dílo v datech a obrazech*. Brno: Opus musicum, 2004, s. 114. též VOGEL, Jaroslav. *Leoš Janáček – život a dílo*. Praha: Academia, 1963. s. 381.

Provedení Říkadel Leoše Janáčka již Vogel pravděpodobně nestihl realizovat, ale k jejich interpretaci se vrátil v roce 1934 na koncertu pořádaném ostravským Kruhem vážné hudby.⁹⁷ V době angažmá u plzeňské opery, oslovil Vogel skladatele Bohuslava Martinů (1890-1959). Oba umělci se mohli setkat už dávno při návštěvách hudebních produkcí a divadelních premiér v Praze (1913-14). Začátkem roku 1927 byl Martinů již třetím rokem v Paříži a Jaroslav Vogel se na skladatele obrátil ohledně možnosti uvedení jeho dramatického díla. Ten mu nabídl k uvedení svůj balet *Kdo je na světě nejmnocnější*.⁹⁸ Pařížskou adresu získal Vogel od svého přítele, dirigenta České filharmonie Václava Talicha, se kterým skladatel udržoval přátelský vztah, neboť Talich do orchestru Bohuslava Martinů přijal za řádného člena a později se velmi zasloužil o interpretaci řady jeho skladeb na koncertech a později také v opeře pražského Národního divadla. Plzeňské divadelní angažmá Jaroslava Vogla trvalo ovšem nečekaně, jen krátce (1926-1927), snad proto Martinů balet z roku 1922 nestačil v Plzni realizovat. Jaroslav Vogel měl tehdy za sebou již více než deset let uměleckého působení a v hudebním dění se náležitě orientoval. Úspěch mu přineslo take uvedení jeho hudebně dramatického díla. V pořadí druhou operu *Mistra Jíru*, uvedlo pražské Národní divadlo (1926).⁹⁹ I když na plzeňské scéně nebyl zatěžován dirigováním operet, s ředitelem a současně režisérem souboru Veverkou si nedokázali vytvořit harmonický vztah, proto naděje na dlouhodobou uměleckou spolupráci se ukázala být problematickou.¹⁰⁰ Když neočekávaně přišla nabídka z Národního divadla moravskoslezského v Moravské Ostravě na respektované místo šéfa opery, Vogel se rozhodl tuto výzvu a výhodné postavení v již známém prostředí přijmout.

⁹⁷ Večer věnovaný Janáčkovu dílu (20. 11. 1934): vedle Concertina pro klavír a komorní orchestr a několika dalších skladeb, zazněla také Říkadla na lidové texty pro devět hlasů a deset hráčů Leoše Janáčka. L. Horáková, K. Fialová, H. Zemanová, H. Mašinová, K. Kögler, V. Mašin, V. Černík, L. Havlík, J. Pacl, F. Králíček – klavír, K. Fukala – okarina, A. Staříčný – flétna, J. Šotek – klarinet, E. Kovář – klarinet, J. Rykrt – fagot, V. Čihák – kontrabas, K. Pečinka – bubínek. Dále byla Říkadla uvedena na dětském matiné 8. a 9. 12. 1934.

⁹⁸ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 408 B. Martinů – J. Vogel, korespondence, Paříž 23. 2. 1927.

⁹⁹ Premiéra se odehrála 30. 3. 1926 pod vedením dirigenta Vincence Maixnera, režiséra Ferdinanda Pujmana a scénografa Bedřicha Feuersteina. V titulních rolích se objevili Jan Konstantin /Jiří Lysý/ a Jarmila Novotná /Lenka/. Opera se dávala ještě v dubnu a květnu 1926, zaznamenala celkem 5 repríz. 22. 4. 1927 pak byla uvedena v Plzni.

¹⁰⁰ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 968 Od kolébky plzeňského divadla.

3. HUDEBNÍ KAPITOLY Z PŘEDVÁLEČNÉ OSTRAVY

3. 1. *Mor. Ostrava – Národní divadlo moravskoslezské 1927-1943*

Opera Národního divadla moravskoslezského pomalu překonala nesnadnou fázi začátků a hledání své ideální podoby a pomalu si vydobývala pozici v kulturním životě perspektivně se rozvíjejícího centra průmyslové aglomerace. Zlomovým okamžikem v tomto směru byla změna ředitele instituce, neboť František Uhlíř, který divadlo vedl, v roce 1926 zemřel a nahradil jej Miloš Nový. Protože se s šéfem opery Emanuelem Bastlem v řadě věcí neshodli, Bastl po dohodě odešel. Ostravská nabídka byla pro Jaroslava Vogla nečekanou alternativou. Naskytla se mu jedinečná příležitost realizace všech vlastních projekcí o průbojně dramaturgii i stylové interpretaci operní literatury. Jeho angažmá v NDMS trvalo od srpna 1927 do konce roku 1943 a prezentace opery se pod jeho vedením vyvíjela v duchu zcela nové hudební stylistiky. Představení opery v Moravské Ostravě spočívala v rukou Jaroslava Vogla a Mirko Hanáka (1891-1972), druhého dirigenta po řadu divadelních sezón. (Mirko Hanák se později věnoval zejména operetě, několik jich také pro ostravské divadlo sám napsal a realizoval.) Od roku 1935 přizval Jaroslav Vogel k dirigování ostravské opery Jiřího Singra (1907-1980) a po jeho pochopitelném odchodu do Palestiny v roce 1939 jej nahradil František Jílek (1913-1993).

Od nástupu mladého šéfa opery Jaroslava Vogla byla očekávána především stabilizace operního souboru i příchod nových sólistů a především oživení operního repertoáru pro získání adekvátní pozornosti širokého publika. Jaroslav Vogel se v Moravské Ostravě odvážně uvedl umělecky náročnou operou M. P. Musorgského Boris Godunov a navíc k repríze představení pozval ke ztvárnění dramatické hlavní role vynikajícího Pavla Ludikara (15. 9. 1927), což nastínilo charakter Voglovy koncepce, směřující k vyšší umělecké úrovni operního programu. Opery realizoval Jaroslav Vogel převážně v režijní spolupráci s Karlem Küglerem (1882-1950). Tento český tenorista, pražský rodák, přišel do ostravského operního souboru v roce 1919 a setrval zde dvacet let, po stejnou dobu, až do roku 1938 tvořil s Voglem pevný inscenační tým.¹⁰¹ Po Küglerově odchodu ho nahradili Karel Konstantin a Karel Palouš, pět inscenací režíroval brněnský Miloš Wasserbauer. V první sezoně stačil Jaroslav Vogel mimo jiné ještě uvést Dalibora (bez škrtů a s původním textem) a Novákův Dědův odkaz, na jehož třetí reprízu (5. 1. 1928) se autor přijel do Moravské Ostravy podívat.

¹⁰¹ Zajímavostí je Küglerova profesura na konzervatoři v Teheránu (1939-1946). Po odchodu z Ostravy se stal ředitelem Divadla Zdenka Nejedlého v Opavě (1947-1949). V NDMS se realizoval jako pěvec, operní režisér, scénograf a překladatel.

Vůbec poprvé v éře NDMS bylo uvedeno operní dílo Richarda Strausse Růžový kavalír a to v premiéře 4. 5. 1928.¹⁰² Jaroslav Vogel se na toto provedení precizně připravil. Neváhal zajet do Vídně na reprízu opery za řízení autora, aby mohl dílo autenticky provést zvláště se správnými škrty, bez nichž by se vzhledem k délce opery adaptace neobešla.¹⁰³ Premiéra se stala vrcholem operní sezony a dočkala se podrobné a velmi pozitivní odezvy v tisku.¹⁰⁴ S mimořádnou osobností skladatele Richarda Strausse se později Vogel dokonce osobně setkal. V roce 1931 se chystal Vogel uvést Straussovou stěžejní operu Salome z roku 1905. Při studiu zmíněného díla se dirigent potýkal s pochybnostmi týkající se autentičnosti obsazení rolí, proto opět zajel za skladatelem do Vídně. Nejprve mu zaslal dopis (17. ledna 1931) s dotazem, kdy bude řídit Salome. Obratem přišel telegram: „*Dirigiere Salome übermorgen Mittwoch Richard Strauss.*“¹⁰⁵ Vogel tedy požádal o setkání po představení. Podle Voglových vzpomínek čekala skutečně u pokladny pozvánka do Straussovy kanceláře, kde pak spolu strávili v rozpravě drahocenných čtyřicet minut. Z tohoto setkání se zachovala portrétní fotografie s věnováním.¹⁰⁶ Svou návštěvu pak Vogel komentoval: „*Chránil jsem se ovšem Straussovi prozradit (a on se na to naštěstí neptal), s jak malým, byť velmi vyspělým orchestrem se na jeho Salome opovážujeme ...*“.¹⁰⁷

I přes poddimenzovaný místní operní soubor se adaptace zdařila a reprízu provedení Salome vysílala přímým přenosem ostravská rozhlasová stanice (8. 6. 1931). Růžového kavalíra slyšelo publikum v roce 1940 v Moravské Ostravě pak ještě po druhé, v novém nastudování. Richard Strauss patřil nadále k preferovaným autorům Jaroslava Vogla, jeho dílo i životní výročí neopomněl připomenout v tisku.¹⁰⁸

K úvodní sezoně Jaroslava Vogla je nezbytné zmínit ještě jednu významnou událost. V listopadu 1927 se uskutečnilo v NDMS mimořádné baletní představení s nekonvenčním programem. Se třemi holandskými hosty, Elisabeth a Abrahamem der Vies a Heinsem Blockem, se představili členové ostravského divadla a taneční školy slečny Wernerové na Večeru tanců (15. 11. 1927). Repertoár se skládal z významných děl evropské moderny. Hlavním číslem programu byl Příběh vojáka Igora Stravinského, doprovázen sedmičlenným

¹⁰² Prvním dramatickým dílem na prknech NDMS byl balet Richarda Strausse Legenda o Josefu (18. 3. 1927) v choreografii Maxe Semmlera, po hudební stránce balet připravil Emanuel Bastl.

¹⁰³ Obrátil se v této záležitosti tehdy na koncertního mistra vídeňské opery Arnolda Rosé (1863-1946). VOGEL 1967, s. 299.

¹⁰⁴ OM, sign. II J 85 M. B. Straussův „Růžový kavalír“. *Mor.-slezský deník* 6. 5. 1928.

¹⁰⁵ VOGEL 1967, s. 302.

¹⁰⁶ OM, sign. L 240 pohlednice s dedikací R. Strausse 9. 3. 1931. Příloha č. III/13.

¹⁰⁷ VOGEL 1967, s. 302-303.

¹⁰⁸ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1048 Richard Strauss, k jeho 60. narozeninám. 11. 6. 1924. Též, inv. č. 1052 Richard Strauss a jeho Salome. In *Národní divadlo moravsko-slezské*, 12/6, 26. 2. 1931. Též, inv. č. 1158 Richard Strauss. In *Národní divadlo moravsko-slezské* roč. 21/28, 19. 3. 1940.

komorním orchestrem, který dominoval celému večeru. Dalšími tanečními kusy byly Debussyho *La plus, que lente* (1910), Bartókův *Rumunský tanec*, Milhaudovy skladby *Leme, Sorocabo, Larenjeiras* (*Saudades do Brasil*, op. 67, 1920-1921) a závěrečná skladba *Parade* Erica Satie na námět J. Cocteaua.¹⁰⁹ Dekorace a kostýmy navrhl Belgičan Valentin Edgar Uytvanck a divadelní orchestr řídil Jaroslav Vogel. Některé skladby byly prezentovány pouze s doprovodem klavíru. Bohužel tento pozoruhodný umělecký počín nebyl kritikou pochopen. Zvláště *Příběh vojáka* vzbuzoval u místy konzervativního autora recenzí Milana Balcara, zarytého zastánce romantického kompozičního rukopisu Zdeňka Fibicha, nemilosrdnou kritiku: „*Vane z toho bezradnost úpadkového moderního umění.*“¹¹⁰

V dalších sezónách realizoval Jaroslav Vogel, spolu s Mirko Hanákem, náročný program s deseti až jedenácti operními premiérami ročně.¹¹¹ Zařazení velkolepých oper Richarda Wagnera *Mistři pěvci norimberští* (16. 11. 1928) a *Parsifal* (13. 12. 1929) hned v úvodních sezónách bylo velkou zkouškou pro celý soubor, který musel být pro tuto příležitost doplněn o instrumentalisty i sboristy z pěveckých spolků Lumír a Záboj, v případě *Parsifala* účinkoval v opeře dětský sbor z přívozké občanské školy.¹¹² Zároveň tato představení potvrdila úroveň, na které se měla ostravská opera v následujících letech pohybovat. Provedení Wagnerovy opery *Mistři pěvci norimberští* na ostravské scéně si diváky podmanilo působivou atmosférou, neboť vyvolalo obsáhlé a adresné sdělení v tisku, v němž kritik Milan Balcar skládá hold Voglově odvaze i konečnému výsledku: „*A podobný mistrovský výkon zdařil se Vám pátečním provedením „Mistrů pěvců“. Vyhrál jste jistě u všech těch, kdož s odbornickými vážkami v ruce budou se snažiti přesně odvážiti, jak svrchovaně pečlivě jste hudebně vypracoval to mimořádně skvělé, ale též nezvykle rozlehlé a velmi složité dílo Wagnerovo.*“¹¹³ Není pochyb, že nastudováním takto efektních oper si Vogel vydobyl na ostravské divadelní scéně své „rytířské ostruhy“. ¹¹⁴ Wagnerovy opusy se objevily do roku 1933 ještě třikrát: *Lohengrin* 1931, *Bludný Holanďan* 1933 a *Tannhäuser* 1933. V divadelní praxi to znamenalo kompromis mezi grandiózním pojetím Wagnerových oper a dispozicemi skromného inscenačního týmu, se kterým Vogel pracoval. Profesionální zájem o tohoto syntetika

¹⁰⁹ VOGEL 1967, s. 299.

¹¹⁰ OM, sign. II J 85 M. B. Večer tanců. V Mor.-slezském divadle v úterý 15. listopadu. *Moravsko-slezský deník* 17. 11. 1927.

¹¹¹ Realizace nastudovaných inscenací J. Voglem v NDMS viz Příloha č. VI/25.

¹¹² M. B. Wagnerovi *Mistři pěvci norimberští* v ostravském divadle. *České slovo* 23. 11. 1928. M. B. Wagnerův „*Parsifal*“ v Moravsko-slezském nár. divadle II. *Moravsko-slezský deník* 19. 12. 1929.

¹¹³ OM, sign. II J 85 BALCAR, Milan. Ostravští „mistři pěvci norimberští“, Jar. Voglovi, šéfovi zpěvohry ostr. divadla. *Moravsko-slezský deník* 18. 11. 1928.

¹¹⁴ Milan Balcar takto oslovil v tisku i další inscenátory a sólisty v dalších třech dopisech. Tamtéž, 21.-23. 11. 1928.

evropské hudby byl ze strany Jaroslava Vogla velmi intenzivní. Zabýval se studiem a výklady Wagnerova díla i jeho filosofickým přesahem, což prezentoval na přednáškách (*Cesta utrpení a vykoupení u Richarda Wagnera, Richard Wagners Kunstideal und das Christentum*).¹¹⁵ K Wagnerovi se Jaroslav Vogel vrátil v době okupace, kdy uvedl *Valkýru* (1942) a podruhé v Ostravě nastudoval také *Tannhäusera* (1943), v tomto případě poslední nastudovanou inscenaci před odchodem z Ostravy do Brna. Zaujetí dílem tohoto skladatele se přiblížilo dirigentovu zájmu o Leoše Janáčka, zejména v případě hudebně dramatických prací, kterým věnoval Jaroslav Vogel dvacet publicistických příspěvků.¹¹⁶ V pozůstalosti se dokonce dochovaly poznámky k zamýšlené wagnerovské monografii.¹¹⁷ Wagnerova hudba spolu s operami Richarda Strausse byla pro Vogla velkou příležitostí projevit své interpretační předpoklady a talent pro stavbu větších hudebních ploch a zároveň přirozené dramatické cítění, neboť orchestrální složka je u zmíněných autorů dominantním prvkem jejich velkého dramatického díla.

Dramaturgii meziválečné opery a to nejen v Moravské Ostravě dominovala česká operní tvorba. Za Voglovy éry byly uvedeny téměř všechny opery Bedřicha Smetany (mimo *Branibory v Čechách* a *Violy*) a hrálo se také všech sedm nejznámějších oper Antonína Dvořáka, včetně málo známé *Armidy*. S tradičními českými smetanovsko-dvořákovskými tituly se objevily na programu opery Zdeňka Fibicha (*Nevěsta messinská*, *Šárka*, *Pád Arkuna*). Opera nastudovala taktéž scénický melodram na text J. Vrchlického s Fibichovou hudbou *Námluvy Pelopovy* (1939) a *Smír Tantalův* (1940): obojí dirigoval Jaroslav Vogel.

Základní repertoár ostravské opery tvořila samozřejmě známá díla světové operní literatury, tedy Mozart, Verdi, Wagner, Strauss a byla vhodně doplňována často opomíjenou českou soudobou operní tvorbou. Voglův dramaturgický záměr propagovat operu 20. století se soustředil hlavně na díla Leoše Janáčka. První snahy o plzeňské uvedení skladatelovy opery se nezdařily a tak svého prvního Janáčka nastudoval Jaroslav Vogel v roce 1929 právě v Moravské Ostravě, byla to opera *Její pastorkyňa* (6. 9. 1929).¹¹⁸ Opery tohoto autora považoval dirigent nejen za unikátní umělecká díla, ale předpokládal jejich uvádění za nezbytný spojovací článek pro chápání hudebního vývoje opery následujících generací. Sám

¹¹⁵ SZA Opava, PŘMO, inv. č. 101, sign. 22/8 Richard Wagners Kunstideal und das Christentum, přednáška, Arcibiskupský kněžský seminář ve Vidnavě (1899-1951). SZA Opava PŘMO, inv. 11034, sign. 10/439 *Cesta utrpení a vykoupení u Richarda Wagnera – přednáška* (něm.), dr. Rudolf Freing (Víděň), 31. 3. a 1. 4. 1932 Moravská Ostrava, Anthroposofická společnost ČSR.

¹¹⁶ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 913-934 články týkající se R. Wagnera.

¹¹⁷ Tamtéž, inv. č. 934 výpisky o R. Wagnerovi, [sešit poznámek].

¹¹⁸ *Její pastorkyňa*, 6. 9. 1929, dirigent Jaroslav Vogel, režie Karel Kögler, výprava Vladimír Kristin, další uvedení 8. 6. 1934, dirigent Jaroslav Vogel, režie Karel Kögler, výprava Jan Sládek.

o Janáčkově hudbě napsal: „*Leoš Janáček zaujímá místo uprostřed, mezi těmito světy, britkost, úsečnost mluvy i motivu – opak rozvláčeného romantického slohu, opak dekorativnosti, vášnivý výraz a těsné sepětí s rodnou půdou, je pravým opakem „moderního artismu“, nezná příznačného motivu – nahrazuje jej motivem situačním. Nejde mu tolik o celkovou ideu, ale o „stav duše“, „stav krize“ zaujímá opačně než u Bedřicha Smetany důležitější místo než stav rovnováhy – nezná absolutní operní formu ani v absolutní hudbě – jeho náměty negují veškerou divadelní konvenci, jsou absolutně „na výsost“ dramatické „vede-li z nynější zpěvoherní tvorby nějaký můstek do budoucnosti, pak vede nejspíše odtud...“*“¹¹⁹

Janáčková Její pastorkyňa symbolicky otevírala existenci ostravské opery už v roce 1919, její uvádění mělo vždy velmi slavnostní ráz a v Jaroslavu Voglovi našel tento trend výborného pokračovatele. Její Pastorkyni nastudoval Vogel jen v NDMS pětkrát (1929-1948). Opera se hrála podle změn, spočívajících v některých úpravách orchestrace, ve zkrácení úseků a ve změnách v závěru opery, které provedl Karel Kovařovic při jejím prvním nastudování v pražském Národním divadle (1916). Vogel i František Jílek se mezi prvními pokoušeli o autentizaci opery.¹²⁰ Voglova interpretace Janáčкова díla přirozeně respektovala autorovy drobné i rozvinuté výpovědi a to s patřičným efektem, aniž se originalita autorovy invence vnějšími impulsy nějak narušovala. Pro jednu z repríz se podařilo Voglovi přizvat do role Kostelničky pěvkyni Národního divadla v Praze Gabrielu Horváthovou (1. 11. 1929).¹²¹ Příští Voglovo nastudování opery v Janáčkově jubilejním roce 1934 bylo v kritikách pokládáno za vrcholnou premiéru sezony. Jenůfku zpívala Marie Vojtková a soubor působil velmi konzistentně. Vynikly detaily Janáčkovy hudby, dramatická výstavba jednotlivých jednání i lyrická místa opery. Premiéru ocenilo obecnstvo několikaminutovým potleskem ve stoje.¹²² V roce 1940 předvedla roli Janůfy Milada Musilová, premiéru vysílal Československý rozhlas všemi stanicemi a dokonce se jí účastnil tehdejší ministr spravující kulturu.¹²³ V ostravském divadle nastudoval Jaroslav Vogel tento titul ještě dvakrát, s režiséry Milošem Wasserbauerem (1943) a Petarem Burjou (1948).

¹¹⁹ VOGEL, Jaroslav. Operní tvorba přítomnosti. In *Obrazový almanach Národního divadla moravsko-slezského*, Moravská Ostrava, 1933, s. 9.

¹²⁰ Završení tohoto procesu se podařilo mnohem později pařížskou inscenací v roce 1981 janáčkológům J. Tyrrellovi a Ch. Mackerrasovi. PROCHAZKA, Vanda. Jenůfa v říši divů. In *Harmonie*, 2000/8, s. 24. ISSN 1210-8081.

¹²¹ OM, sign. II J 85 M. B. „Její pastorkyňa“ s G. Hortváhovou. *Moravsko-slezský deník* 3. 10. 1929.

¹²² OM, sign. II J 85 t. Její pastorkyňa. *Duch času* 10. 6. 1934. -t-. Úspěch Janáčkovy opery v Ostravě. *České slovo* 12. 6. 1934.

¹²³ Vladimír Klumpar, ministr sociální a zdravotní správy (1939-1942).

Inscenace poslední Janáčkovy opery *Z mrtvého domu* se pro její větší nároky na studium a možnosti vhodného obsazení rolí odsunula až na rok 1932. Operu Jaroslav Vogel také sám režíroval. Kritika jeho úsilí ocenila spontánními slovy uznání, ale ostravským publikem byla tato interpretačně mimořádně složitá opera přijata dost rozpačitě.¹²⁴ Poté se Vogel rozhodl ještě pro obdobně komplikovanou operu *Věc Makropulos* (1935), která se dočkala na ostravském jevišti jen celkem šesti repríz. Tentokrát se projevila zrádnost exponované dramatické deklamace psaných vokálních partů a souhry s orchestrem, též mezery v režijním řešení, které se zdály být dosti zřetelné.¹²⁵ Studium zmíněné opery se Vogel zabýval již dříve, původně ji chtěl nastudovat s operním souborem v Plzni. Dokonce začátkem roku 1927 navštívil v Brně v této věci Janáčka, aby mu v klavírním výtahu opravil některé detaily: „*Mistr upozornil mne přitom i na některé změny, jež oproti tištěnému již výtahu dodatečně při zkoušce provedli a většinou mi je vlastnoručně zapsal do výtahu. Ten však náležel plzeňskému divadlu. Z provedení díla v Plzni následkem mého odchodu nakonec sešlo, a když jsem je hned následně chystal v Ostravě, pídil jsem se v Plzni po onom památném výtahu marně. Pamatuji se jen, že ku konci prvního jednání byla delší šestičtvrteční partie ve staccatových čtvrtkách mezi č. 130-135 pozměněna tím způsobem, že smyčce každou notu opakovaly v osminách.*“¹²⁶ Jednalo se tehdy o poslední setkání obou umělců.

Ostravská premiéra tento závažný úkol spočívající v nastudování inscenace úspěšně splnila a série Janáčkových oper pokračovala. S režisérem Karlem Konstantinem dále připravili v roce 1936 hudebně dramatický rébus: *Příhody lišky Bystroušky*. Ve výpravě Jana Sládka pak ještě operu *Káťa Kabanová* (1938), jejíž přípravu už narušovaly blížící se válečné události. Mimo *Výlety pana Broučka* se podařilo Jaroslavu Voglovi předvést na ostravském jevišti dosud všechna obvykle uváděná Janáčková hudebně dramatická díla. Profesionální zájem o Janáčkovu tvorbu dovedl Vogla v budoucnu k cenné publicistické syntéze věnující se tomuto hudebním fenoménu.

Z operních novinek soudobých autorů – Otakara Zicha, Rudolfa Karla, E. F. Buriana a dalších – zahrnul Jaroslav Vogel do své dramaturgické koncepce také jevištní díla Vítězslava Nováka, která početně reprezentovala českou operu 20. století na ostravské divadelní scéně. Jako Novákův žák byl více než s jinými, dokonale seznámen s myšlenkovými postupy a uměním jeho skladebné práce. Komunikace mezi oběma umělci probíhala od roku 1927 až do Novákova skonu v roce 1949 a odhaluje zajímavé fragmenty uměleckého života obou

¹²⁴ VOGEL 1967, s. 303.

¹²⁵ OM, sign. II J 85 -t-. „*Věc makropulos*“. *Duch času* 17. 3. 1935. *Věc Makropulos*. *České slovo* 17. 3. 1935.

¹²⁶ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 899 Vzpomínky na Janáčka. Příloha č. II/3.

umělců.¹²⁷ Voglovi byla velmi blízká symfoničnost Novákových operních děl. Jako první představil Jaroslav Vogel ostravskému publiku Novákovu lyrickou operu se symfonickými mezihrami *Dědův odkaz* (1927) na motivy stejnojmenné básně Adolfa Heyduka. Výpravu zajistil Vladimír Kristin a režijně vedl soubor Miloš Nový. Tehdy se jednalo o novinku, neboť tato opery se dávala v brněnském a pražském ND teprve necelý rok (prem. 1926). Několik dnů před premiérou také sdělil Vítězslav Novák Voglovi odpověď na dotazy, týkající se drobné hudební úpravy či řešení problémové scény, kterou bylo zmizení titulní postavy Silvany a působivé gradace v závěru opery.¹²⁸ Vítězslav Novák přislíbil osobní návštěvu a daný slib splnil.¹²⁹ I když Jaroslav Vogel nepovažoval Nováka za ryze operního skladatele, uvedl i další jeho scénická díla: operu *Zvůkovský rarášek* a pantomimu *Signorina Gioventù*. Ta vznikala v letech 1926-1928 a premiéra zazněla pouze v koncertním podání České filharmonie (10. 2. 1929). Vogel žádal o příslušný materiál k nastudování a Novák navrhl, vzhledem k omezeným možnostem orchestru, jako vhodnější svou „novou pantomimu *Nikotina*“.¹³⁰ Dirigent o představení díla hudební veřejnosti zjevně velmi usiloval, ale k inscenaci zajímavých Novákových tanečních kusů v době mezi světovými válkami v ostravském divadle nakonec nedošlo.¹³¹ Dramatické dílo Vítězslava Nováka bylo zařazeno do harmonogramu ostravské divadelní scény také v jeho výročním roce. Nejprve Jaroslav Vogel představil publiku skladatelovu operní prvotinu *Zvůkovský rarášek*, i přes její kritické přijetí v Národním divadle v Praze (1915). Na inscenaci zhudebněné Stroupežnického veselohry spolupracoval Vogel s výpravou Vladimíra Kristina a v režii Karla Küglera (1930). Taktéž Novákova *Lucerna* byla zahrána na ostravské scéně jako součást narozeninových oslav skladatele (5. 12. 1930). Změnou orientace na pohádkovou tematiku, se Novák poněkud odklonil od soudobého trendu operní tvorby, přesto však tento pohádkový námět publikum ocenilo. Další kontakty obou zmíněných osobností v profesionálním duchu následovaly až

¹²⁷ OM, sign. II G 243-250 korespondence V. Novák – J. Vogel. MAZUREK, Jan. Z korespondence Vítězslava Nováka Jaroslavu Voglovi. In *Opus musicum*, roč. XX, 1988, č. 4, s. XVII-XXII. ČERNÍKOVÁ, Lenka. Milý příteli, ... Vážený šéfe, ... Vítězslav Novák a jeho stopy v hudební kultuře Moravské Ostravy. In *Vlastivědné listy Slezska a Severní Moravy*, roč. 39, 2013, č. 1, s. 12-17. ISSN 1213-3140.

¹²⁸ OM, sign. II G 243.

¹²⁹ Vítězslav Novák přijel 5. ledna 1928 odpoledne pražským rychlíkem na třetí provedení své opery. Byla to tehdy druhá skladatelova návštěva v Moravské Ostravě. Vítězslav Novák platil v uměleckém světě za kapacitu a představení mělo proto slavnostní ráz. V průběhu představení mu byl zástupci Spolku při NDMS předán vavřínový věnec a poté se zúčastnil večírku v klubových místnostech Národního domu uspořádaného divadelním spolkem na jeho počest. MB. Vítězslav Novák v Mor. Ostravě. *Moravsko-slezský deník* 6. 1. 1928.

¹³⁰ OM, sign. II G 245.

¹³¹ Důvody neuvedení mohly být spíše organizační. *Signorina Gioventù* a *Nikotina* měly českou divadelní premiéru na společném večeru v ND v Praze v choreografii Jaroslava Hladíka, za účasti významných kapacit českého divadla (dirigent: Otakar Ostrčil, výprava: Vlastislav Hofman, Josef Čapek, 8. 3. 1930), pak následovalo Brno a Olomouc (1931) v choreografii Ivo Váni Psoty. V Ostravě inscenovány tyto balety dodnes nebyly.

v polovině roku 1935, neboť tenkrát se v Moravské Ostravě v sezoně 1935-36 chystala premiéra Novákovy opery Karlštejn. Vznikala v období první světové války, kdy se autor obrátil k humornému tématu Jaroslava Vrchlického (Noc na Karlštejně). Jednalo se o deklamační operu bez tradičních árií a doprovodných recitativů.¹³² Posledním nastudováním Novákova dramatického díla se stala opera Lucerna (1940) v titulní roli s umělkyněmi Lídou Červinkovou (kněžna) a Miladou Musilovou (Hanička).

Jako příklad vstřícného vztahu Jaroslava Vogla k soudobé hudbě je na místě zmínit, jak ve třicátých letech mezi světovými válkami prezentovala ostravská opera tituly soudobých autorů. Mimo operního díla Vítězslava Nováka seznámil Jaroslav Vogel obecnost také s operami generace Otakara Ostrčila (Kunálovy oči 1931, Honzovo království 1934, Poupě 1937), obdobně též Josefa Bohuslava Foerstra (Eva 1938, Nepřemožení 1939), a konečně Jaroslava Křičky (Bílý pán 1932). Tato první vlna autorů opery 20. století předjímala výrazné změny v pojmání hudebního prostoru, které pak spontánně realizovala evropská hudební avantgarda.

Ze zahraničních novinek nastudoval Jaroslav Vogel Respighiho historickou operu Plamen z roku 1934, která byla zařazena na program NDMS v roce 1937 jako československá premiéra a v následující sezoně také dílo tehdy velmi úspěšného německého autora Hermanna Reuttera Doktor Johannes Faust z roku 1936. Vogel ji uvedl na ostravské jeviště za pouhé dva roky po premiéře (1938). Ale ani tyto tituly neznamenal typický příklad nových hudebních proudů. Výjimkou bylo stěžejní dílo evropského neofolklorismu Stravinského Pták Ohnivák (1937), proto je Vogel zařadil do programu v rámci večera tří slovanských baletů.¹³³ K autentickému vyznění skladby byl orchestr rozšířen a uvedení podnítilo opravdový obdiv vůči umění Jaroslava Vogla: „*Byl to snad nejskvělejší dosavadní dirigentský výkon nynějšího šéfa ostravské zpěvohry, důkaz skutečného mistrovství v oboru umění taktovky.*“¹³⁴ K československým premiérám uvedených v nastudování Jaroslava Vogla na ostravském jevišti patřil také balet Manuela de Fally Čarodějná láska v choreografii Saši Machova v roce 1929. Čerstvou novinkou českého autora reprezentující moderní hudebně dramatickou tvorbu pak byla až vlastní opera Jaroslava Vogla Jovana (1939) a operní dílo Maryša Emila Františka Buriana (9. 11. 1940), v režii Miloše Wasserbauera, který se na inscenaci podílel už při prvním uvedení v Brně (16. 4. 1940). Burianova hudebně vybočující a interpretačně obtížná

¹³² U příležitosti této premiéry 15. 11. 1935 Vítězslav Novák navštívil Moravskou Ostravu potřetí.

¹³³ I. Stravinskij: Pták Ohnivák, F. Brož: Pokušení sv. Antonína, K. Baranovič: Nosáček, prem. 10. 4. 1937, choreografie Jaro Häusler.

¹³⁴ OM, sign. II J 85 M. B. Tři slovanské balety. *Moravsko-slezský deník* 4. 4. 1937.

Maryša byla komentovanou uměleckou událostí, neboť patřila k nejzávažnějším hudebním projevům poslední doby.¹³⁵

Pro aktivní studium a kompetentní umělecké ztvárnění oper si Jaroslav Vogel systematicky budoval umělecký tým, neboť při příchodu do ostravské opery se skládal soubor pouze ze třiceti členů orchestru a dvaceti osmi sboristů. Sólové role zpívali např. tenorista Václav Bednář, basista Havlík, sopranistka Milada Musilová, do mezzosopránového oboru přizval Vogel z Prahy mladou Helenu Menzlovou-Zemanovou, která se vypracovala na nepostradatelnou oporu v mezzosopránových rolích. Na scénu ostravského divadla přijížděli také významné hosté: Pavel Bender (Růžový kavalír, Parsifal), Jarmila Novotná (Traviata). Ada Sari (Traviata), Pavel Ludíkar (Tosca) Vilém Zítek (Rusalka, Faust) apod. V inscenačním pojetí si Vogel rozuměl zejména s režisérem Karlem Küglerem, s jevištními výtvarníky Janem Sládkem (1906-1982) a Vladimírem Kristinem (1894-1970). Vedle odpovědnosti za složení operního souboru je nutno uvést také Voglovu odpovědnost za dramaturgii, kterou vytvářel z pozice šéfa opery. Kolega, dirigent a skladatel Mirko Hanák doplňoval svým nastudováním jak zavedené oblíbené tituly romantického repertoáru, tak operu prvního desetiletí 20. století. Šlo především o díla Karla Wiesse Polský žid (NDMS 1933), Otakara Zicha Malířský nápad (NDMS 1934) a novinku Ivana Jakova Gotovace Ženich z onoho světa (1937). Nevoli u kritiků vzbudila snad jen opera – jazzová revue – Ernsta Křenka Jonny hraje dokola (1929). K průbojnějšímu repertoáru přispěl později František Jílek (1913-1993), který přišel z Brna v roce 1939 a setrval u ostravského souboru do roku 1948, a to inscenacemi opery Boleslava Vomáčky Vodník (1942) a baletu Witolda Maliszewského Siréna (1935), jehož uvedení bylo zároveň československou premiérou.

Třicátá léta znamenala pro ostravské divadlo nelehké období, neboť region zasáhla finanční krize (1934) a v roce 1938 se dokonce vážně uvažovalo o spojení opery se souborem Českého divadla v Olomouci.¹³⁶ Kontinuitu vzestupu ostravské opery narušily válečné události. Na počátku okupace v roce 1939 se NDMS muselo vzdát budovy městského divadla a divadelní provoz přesunout do bývalého Katolického domu¹³⁷ a do Národního domu. Atmosféra v období okupace byla poznamenána omezováními a zákazy. Hrozilo uzavření divadla, proto repertoár musel být sestavován velmi opatrně, aby nezadal příčinu k obviňování z konspirace. Český barytonista a operní režisér Rudolf Kasl (1908-1974) na tuto složitou dobu vzpomíná:

¹³⁵ Dílo představoval nový typ české lidové opery a objevil se také názor, že v mnohém, zejména prvky lidové mluvy, navazuje na sloh Janáčkův. ŠOUPAL, Jan. Burianova „Maryša“ v Moravské Ostravě. *Venkov* 30. 11. 1940.

¹³⁶ ŠORMOVÁ, Eva (ed.). *Česká divadla*. Encyklopedie divadelních souborů. Praha 2000, s. 342. ISBN 80-7008-107-4.

¹³⁷ Dům katolických tovaryšů (1911) sloužil od dubna 1942 divadelnímu provozu.

„ Celková operní dramaturgie v té době byla omezena, jednak nepřipustěním tvorby spojenců (prakticky díla francouzská a ruská), pak tvorby neárijců nebo neárijských témat, tvorby polské, a jednak i samotné tvorby české, která byla tematicky zaměřena protiněmecky, nebo vůbec vlastenecky či socialisticky revolučně. Tak z tvorby české se nemohly hrát [opery] *Libuše*, *Braniboři v Čechách*, *Psohlavci*, pak *Dmitrij* a *Káťa Kabanová* pro tematiku ruskou, ale i *Debora* a *Jessika* pro námět židovský. *Dmitrij* se začal studovat v roce 1941, ale již se nemohl uvést pro sklon k válce se SSSR. i nastudovanou operu *Smrt kmotřička* stihl po sedmi reprízách v roce 1943 zákaz, když autor její Rudolf Karel byl právě uvězněn. Stejný osud stihl i operu *Maryša* od E. F. Buriana, nastudovanou v roce 1940, ale do jara 1941, kdy její autor byl zatčen, odehranou. ...“.¹³⁸ Zajištěn byl také ředitel NDMS Jan Škoda, bylo pravděpodobné, že do souboru byli nasazeni zvenčí denuncianti a špehové, takže jakákoliv konspirativní aktivita byla vyloučena. Žilo se ve stínu silné nedůvěry. Zvláště zařazení opery *Kmotřička Smrt* (1943, dir. F. Jílek) nacisty stíhaného Rudolfa Karla do programu ostravské opery bylo ze strany Jaroslava Vogla a jeho kolegů odvážným činem.

Do Městského divadla se v době okupace nastěhovalo Německé divadlo. Budova Národního domu musela být pro činnost českého souboru rekonstruována kvůli nevyhovujícím akustickým i jevištním dispozicím. U příležitosti jeho slavnostního otevření byla připravena Jaroslavem Voglem Smetanova *Prodaná nevěsta* (1. 2. 1941). Okolnosti kolem inscenace této opery s sebou nesly závažné komplikace. Podle verze operního pěvce a dlouholeté opory ostravské opery, Lubomíra Procházky (1922-2012), kterého Vogel zval k pohostinským představením *Prodané nevěsty* od roku 1941, byla situace dramatická a týkala se Voglova incidentu s nacisty. V únoru 1941, v době přísné okupace se k otevření Národního domu, dnes Divadla Jiřího Myrona, po jeho přestavbě za péče vynikající organizačně schopné osobnosti Ing. Otakara Pavlouska,¹³⁹ hrála Smetanova *Prodaná nevěsta*. Česká díla se totiž na jevištích ještě po jistou dobu uváděla. Aby Jaroslav Vogel oživil pro ostravské publikum statickou předehru Smetanovy opery, požádal tehdy akademického malíře Františka Jiroudka, aby namaloval k inscenaci oponu. Ta se ukázala být nebezpečným precedentem, protože na jejím plátně nápadně dominovaly červenomodrobílé národní barvy. Při premiéře tento čin vzbudil neočekávaně vřelý potlesk diváků, ale současně byly tímto výrazně překročeny hranice tolerance německé garnitury přítomné na premiéře a tato pojala oponu, výrazně české národní

¹³⁸ OM, sign. II G 284 Rudolf Kasl: Když nám nacisti divadlo vzali, stp. Rudolf Kasl v letech 1940-1943 a 1947-1960 byl sólistou a režisérem ostravské opery.

¹³⁹ Dr. Ing. Otakar Pavlousek (1890-1950) byl významným organizátorem hudebního života v Ostravě. Podílel se zejména na založení Spolku pro komorní hudbu, zasloužil se o přestavbu Národního domu (1940) a v letech okupace byl předsedou provozního výboru ostravského divadla.

a v kritické době zjevně symbolické opery, jako provokaci. Prodaná nevěsta se sice přes protesty Němců ještě odehrála, František Jiroudek z Ostravy raději narychlo odjel, ale důsledkem tohoto činu bylo předvolání Jaroslava Vogla a jeho několika týdenní zadržení německými orgány. Až teprve intervence z nejvyšších českých vládních kruhů dosáhla Voglova propuštění na svobodu. Voglovi šlo několik týdnů o život, ale místo balíčků s jídlem požádal o zaslání partitury Mozartova Dona Giovanniho.¹⁴⁰ Od uvedené záležitosti nastudoval pak Jaroslav Vogel v ostravském divadle ještě více než deset oper. Převahu tvořila významná díla operní literatury, zvláště česká: Dalibor, Armida, také Janáčkovy Příhody lišky Bystroušky, avšak také Mozartův Don Giovanni, s dopadem na společensky i morálně přijatelné překonávání této složité situace. Některá nastudování oper současných českých autorů byla krátce po premiéře zakázána. Období protektorátu zvládala ostravská kultura s pozoruhodnou senzitivitou, neboť důrazem na díla nejvyšších tvůrčích hodnot pomáhala v této pohnuté době udržovat naději na budoucnost svobodné existence evropských národů a zachování jejich identity.¹⁴¹ A to také s nemalým přispěním šéfa ostravské opery Jaroslava Vogla. Koncem roku 1943 se Jaroslav Vogel rozhodl z Moravské Ostravy odejít. Vedením opery Zemského divadla v Moravské Ostravě byl od roku 1944 pověřen dirigent Jaroslav Krombholz (1918-1983). Od 1. září 1944 byly pak v českém sektoru bez výjimky až do odvolání všechna divadla, varieté a kabarety uzavřeny.¹⁴²

3. 2. Organizační a edukační dosah aktivit Jaroslava Vogla v Moravské Ostravě

V roce 1927 Jaroslav Vogel přišel do Moravské Ostravy s pověřením řídit operu NDMS. Za téměř deset let trvání československého státu se město pomalu kulturně i společensky aklimatizovalo. Systematickou a programově garantovanou hudebně výchovnou funkci zde zajišťoval hudební odbor Lidové university Masarykovy (LUM), který byl jedním z pestré

¹⁴⁰ Sdělení Lubomíra Procházky, Ostrava 22. 2. 2011. Informace o zatčení dokládá báseň „Vězeň“, kterou J. Vogel napsal v německém vězení, dat. 28. 10. 1941. ČMH, sign. S 222/ inv. č. 988 báseň Vězeň, rkp. Informace, že po propuštění následoval zákaz činnosti, okamžité odvolání J. Vogla z funkce šéfa opery včetně ukončení pracovního poměru u ostravského divadla, nepotvrzuje následné působení v NDMS, které nevykazuje větší časové prodlevy.

¹⁴¹ MAZUREK, Jan. Hudba v období Protektorátu Čechy a Morava. In *Ostravský hudební život do roku 1945*. MAZUREK, J. – ADÁMKOVÁ, H. – KUSÁK J. – STEINMETZ, K. Ostrava: Repronis, 2007. s. 58-68. ISBN 978-90-7329-164-8. Též MAZUREK, Jan. K charakteru hudebního života českých obyvatel Ostravy v období Protektorátu Čechy a Morava. In *Ostrava 22, Příspěvky k dějinám a současnosti Ostravy a Ostravska*. Šenov u Ostravy: Tilia, 2005. s. 415-416. ISBN 80-86904-05-9.

¹⁴² V Národním domě hrála česká scéna až do května 1946, kdy se opět vrátila do budovy Městského divadla, dnes je to budova Divadla Antonína Dvořáka Národního divadla moravskoslezského. ŠORMOVÁ (ed.) 2000, s. 337.

nabídky oborových aktivit kulturně vzdělávací koncepce Kulturní rady pro širší Ostravsko (1921-1939). Jejím cílem bylo zpřístupnit v nově vzniklé Československé republice získání znalostí a dovedností formou večerních vzdělávacích kurzů. Zájem veřejnosti byl pozoruhodný a tato nová a specifická aktivita plnila tento účel velmi efektivně též proto, že probíhala s celostátní platností. Činnost ostravské pobočky se hodnotila v ročenkách Rok lidovýchovné práce, jejich redaktorem byl ředitel LUM, profesor klasického gymnázia, František Tlapák (1884-1940). Hudební kurzy LUM, komorní hudební večery, předkládající obecnstvu ukázky z české a evropské hudby včetně základů hudební teorie, vedl od počátku jejich zřízení hudební kritik a skladatel Milan Balcar společně s Františkem Mít'ou Hradilem, Rudolfem Wünschem, Františkem Lýskem a dalšími.¹⁴³ Co v hudebním životě Moravské Ostravy zatím chybělo, bylo profesionální symfonické těleso umožňující realizaci programní a neprogramní hudby velkých hudebních forem. Symfonické koncerty z rukou profesionálů rozšířeného divadelního orchestru zavedl od roku 1923 první šéf ostravské opery Emanuel Bastl, který tyto koncerty pořádal už v Plzni.¹⁴⁴ Pro kulturní obec města to znamenalo zásadní událost, neboť do té doby byla symfonická hudba prováděna zejména zájezdními koncerty mimoostravských profesionálních souborů, mj. České filharmonie.¹⁴⁵ Na tyto symfonické koncerty pak navázaly další snahy o prezentaci orchestrální hudby nově vznikajících hudebních seskupení.

3. 3. Symfonické koncerty

Na půdě městského divadla se podařilo Jaroslavu Voglovi se vzestupnou tendencí a výrazným dopadem na úroveň hudební kultury Moravské Ostravy skloubit prezentaci dramatické i symfonické hudby (1928-1943). Divadelní orchestr rozšířil o členy divadelního orchestru Německého divadla, později v orchestru hráli také instrumentalisté ostravské pobočky Československého rozhlasu a Ostravské filharmonie.

¹⁴³ ČERNÍKOVÁ, Lenka. Masarykova vyšší škola lidová v Ostravě. In *Časopis Slezského zemského muzea*, série B, 45-1996, s. 281-288. Opava: Slezské zemské muzeum. ISSN 0323-0678. Meziválečné hudební kultuře v Ostravě se věnují podrobně monografie: MAZUREK, J. – STEINMETZ, K. (a kol.). *Ostravská hudební kultura od konce 19. století do současnosti*. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2010, s. 68-69. ISBN 978-80-7368-7762. MAZUREK a kol. 2007, s. 44-45. STOLÁŘÍK 1997, s. 20.

¹⁴⁴ První koncert se konal 11. 2. 1923 dopoledne, s programem W. A. Mozart: Symfonie Jupiter, Z. Fibich: Vodník, B. Smetana: Šárka, A. Dvořák: V přírodě.

¹⁴⁵ Mezi dalšími orchestrálními soubory podílející se na hudební produkci v Moravské Ostravě byla Vojenská posádková hudba v Moravské Ostravě (dirigent: Rudolf Blažek) a od roku 1923 také amatérské Orchesterální sdružení (Filharmonické sdružení) a jeho dirigent Jan Pešat (1892-1974), dále Moravskoostravský orchestrální spolek s dirigentem Antonínem Aichem a také orchestr Německého divadla.

Úvodní koncert 10. ledna 1928 zahájil tradici symfonických koncertů symbolicky hudbou z cyklu *Má vlast* Bedřicha Smetany a předehraní z oper Richarda Wagnera. Skladbami těchto dvou autorů, tedy česko-německým programem, se Vogel obrátil ke kulturní společnosti a integroval tak prostřednictvím umění obě národnostní skupiny přítomné ve městě. Strukturu programu postavil Vogel na tradičním romantickém repertoáru, kombinujícím stěžejní symfonická díla českých skladatelů (Smetana – Dvořák – Fibich – Suk – Novák) s monumentální tvorbou představitelů německé hudby (Beethoven – Brahms – Wagner – Mahler), přičemž značná část skladeb zazněla v Moravské Otravě poprvé.¹⁴⁶ Některé z koncertů byly zaměřeny tematicky. K náročným vokálně-instrumentálním dílům byly pozvány ostravské pěvecké spolky Lumír a Záboj. Tato personální strategie spolu se sólisty opery NDMS umožnila uskutečňovat Jaroslavu Voglovi interpretačně i posluchačsky náročnou dramaturgii. Účastí amatérských hudebních souborů na koncertech rozšířeného divadelního orchestru zároveň získával podporu široké kulturní obce a vzbudil nečekané nadšení vedoucí k budoucí umělecké spolupráci.¹⁴⁷ Koncerty se staly vyhledávanými kulturními událostmi a pro velký zájem byly některé z nich dokonce reprízovány.

Z téměř padesáti symfonických koncertů, které v rámci tohoto projektu proběhly, každý z nich prezentoval něco mimořádného. Jaroslav Vogel v lednu 1929 poprvé uvedl Janáčkovu rapsodii pro orchestr na motivy N. V. Gogola *Taras Bulba* a později také Glagolskou mši (1937). Voglovu přednost v interpretaci velkých hudebních ploch představovaly mimo Wagnerovy skladby symfonie Gustava Mahlera včetně *Písně o zemi*. Několikrát Vogel zařadil do programu také Straussovy opusy a v roce 1930 vyslechlo ostravské publikum poprvé Stravinského *Ptáka Ohniváka*. Ke zmíněným československým premiérám reprezentujícím hudbu 20. století patřila např. *Hudba k filmové scéně* op. 34 (Hrozící nebezpečí, Strach a Katastrofa) ústředního představitele evropské avantgardy dodekafonie Arnolda Schönberga (8. 11. 1934).¹⁴⁸ Další ukázkou moderní hudby byla *Hudba pro smyčce, bicí nástroje a celestu* maďarského autora Bély Bartóka (22. 2. 1938). Příležitost dostali také soudobí čeští skladatelé Karel Boleslav Jirák (1937), Ervín Schulhoff (1938), Bohuslav Martinů (1938),

¹⁴⁶ Program koncertu 20. 1. 1938 viz Příloha č. IV/18. Realizace symfonických koncertů NDMS s dir. J. Voglem viz Příloha č. VI/26.

¹⁴⁷ Na provedení Beethoveny 9. symfonie d moll (17. 4. 1928) se podílelo na 250 interpretů. OM, sign. II J 85 recenze M. Balcara 1927-1928. M. B. IV. divadelní symfonický koncert, s. 19.

¹⁴⁸ VOGEL 1967, s. 310. Vogel zde uvádí, že se jednalo dokonce o evropskou premiéru, což vyvrací data na programu koncertu v Barceloně 7. 4. 1932, kdy tuto skladbu provedl Anton Webern a Pablo Casals orchestr. Arnold Schoenberg Center. *Image Archive*. CP 5633 [online] 2013. [cit. 2. 3. 2014]. Dostupné na: <<http://www.schoenberg.at>>.

z ostravských osobností pak Milan Balcar, Karel Böhm, Voglův kolega a přítel Josef Schreiber nebo avantgardní Rudolf Kubín.¹⁴⁹

K sólovým partům zval Jaroslav Vogel vedle ostravských umělců významné české interprety jako houslistu Vášu Příhodu, klavíristy Jana Heřmana a Rudolfa Firkušného (1933). Hostem symfonických koncertů byl také ruský dirigent Nikolaj Malko (1931, 1938), zjevně ale k vrcholným momentům interpretačního umění, které ostravské publikum mohlo vyslechnout, patřily koncerty proslulých skladatelů evropského formátu Paula Hindemitha, Igora Stravinského a Sergeje Prokofjeva. Pozvání těchto známých umělců násobilo efekt prezentace soudobé hudby, neboť umožnilo recepci autentického podání jejich hudby.

3. 4. *Prezentace hudební avantgardy /Hindemith – Stravinskij – Prokofjev/*

3. 4. 1. Paul Hindemith v Moravské Ostravě

O myšlence pozvat některého z představitelů soudobé hudby – skladatele – jako hosta Jaroslav Vogel spolu s Josefem Schreibrem jistě dlouho neuvažovali, neboť jméno Paula Hindemitha (1895-1963) si během 20. let vydobylo pověst proslulého „enfant terrible“ avantgardního proudu hudebního umění a jeho program býval přirozenou součástí festivalů soudobé hudby. Jeho tvorbu znalo ostravské publikum už z komorní Serenády op. 35 z března 1931.¹⁵⁰ Hindemithův poměr k Československu byl navíc velmi kladný. Několikrát navštívil Prahu, i další česká a moravská města,¹⁵¹ kde úspěšně koncertoval. Setkal se mimo jiné s Aloisem Hábou, s Leošem Janáčkem, dokonce uvedl Janáčkovu Houslovou sonátu.¹⁵² Paul Hindemith podnikal do roku 1929 koncertní turné s kvartetem Amarus-Hindemith, byl velmi komunikativní a vstřícnou osobností a ze všech tří instrumentalistů, kteří Moravskou Ostravu postupně navštívili, představovalo jeho jméno největší naději na úspěch.

Jaroslav Vogel oslovil Hindemitha ohledně jeho účinkování a uvedení jeho tvorby na symfonickém koncertě s návrhem nastudování Berliozova Harolda v Itálii a jednoho z Hindemithových opusů. Otázkou k jednání byl také honorář, který s pravděpodobností přesahoval možnosti ostravského hostitele. Záhy dostal Jaroslav Vogel z Berlína odpověď, ve

¹⁴⁹ M. Balcar: Balada večerní (1929), K. Böhm: Ikarus – symfonická báseň (1931), J. Schreiber: Suita pro velký orchestr (1932), též J. Vogel: Rondo pro housle a orchestr a Letní idyla (1932), R. Kubín Koncert pro klarinet – premiéra 1940, Moravská rapsodie 1940.

¹⁵⁰ Koncert moderní hudby 22. 3. 1931. Program byl sestaven ze skladeb P. Hindemitha, A. Schönberga, I. Stravinského a L. Janáčka. STOLAŘÍK 1997.

¹⁵¹ PŘIBYLOVÁ, Lenka. *Paul Hindemith a české země*. Ústí nad Labem 2008, s. 61-63. ISBN 978-80-7414-011-2. Zvláště viz PŘIBYLOVÁ, Lenka. O návštěvách P. Hindemitha v Moravské Ostravě. Tamtéž, s. 61-63.

¹⁵² Frankfurt nad Mohanem 3. 2. 1923. DRLÍKOVÁ 2004. s. 96.

které se potvrdila Hindemithova pověst skvělého organizátora. „... Rád u Vás zahraji „Harolda v Itálii“ a jeden ze svých koncertů, tento program je velmi dobrý. Můj honorář v Německu je obvykle tisíc marek, ale přirozeně vím, že Vy nemůžete zaplatit tuto částku. Budte proto, prosím, tak laskav a sdělte mi, jak blízko k této sumě můžete jít. Kdybych mohl koncert spojit s jinými koncerty ve Wroclawi a Horním Slezsku, dalo by se přirozeně všechno uspořádat snadněji. Se srdečným pozdravem Váš Paul Hindemith.“¹⁵³ Hindemithova žena Gertruda se ujala korespondence a upřesnila termín koncertu a vyjádřila souhlas s honorářem 600 marek!¹⁵⁴ Termín byl stanoven na 6. listopadu 1931 a program korespondoval s Hindemithovým pražským vystoupením s dirigentem Georgem Széllem (21. 1. 1931), kde byl uveden také Berliozeův Harold v Itálii. Ale z Hindemithovy tvorby Vogel navrhl místo Koncertu pro violu d'amour op. 46 Koncertní hudbu pro sólovou violu a větší komorní orchestr op. 48: „Vážený pane Vogle, [termín] 5. a 6. listopadu je tedy pevný. Harold Itálii také. A co se týká violového koncertu: V Praze mám hrát s prof. Jirákem stejný kus. Vadilo by to? Poněvadž v Moravské Ostravě nebude celý koncert převzatý z Prahy, mělo by se to asi uspořádat tak, že se bude nejdříve hrát partie s „Haroldem“. Zmiňuji se o tom, neboť jste si přál violový koncert, který jsem hrál ve Vídni. Přirozeně můžete mít také jiný můj koncert, který jsem hrál minulý rok v německém divadle v Praze. Ale ten původně pro Vás určený je jasnější a lepší* ... *) Samozřejmě je také možné použít jiný. Hrál jsem ho už všude více než 80krát.“¹⁵⁵

Kromě dvou orchestrálních zkoušek shlédli Hindemith také přestavení ostravské opery, neboť přijel do Ostravy na přívozské nádraží už 4. listopadu.¹⁵⁶ V divadle se tak mohl seznámit s českou soudobou operou Kunálovy oči od Otakara Ostrčila, ze které jej „hudebně zaujalo kupodivu hlavně 1. a 2. jednání, nikoli – jak jsme předpokládali – harmonicky průbojnější jednání třetí.“¹⁵⁷ Jaroslav Vogel sestavil koncertní program v receptivně náročné dramaturgii. Po úvodní symfonické básni Vítězslava Nováka V Tatrách následovala Hindemithova Koncertní hudba pro violu a komorní orchestr op. 48 z roku 1930, pak ještě Variace na Haydnovo téma Johannese Brahmsa a ve druhé části večera vystoupil berlínský umělec se

¹⁵³ OM, sign. II G 237 P. Hindemith – J. Vogel, korespondence, 18. 5. 1931 Berlín. Korespondence P. Hindemith – J. Vogel viz Příloha č. III/14. (překlad Naděžda Ptáková, 2011).

¹⁵⁴ Tamtéž, sign. G 915 G. Hindemithová – J. Vogel, korespondence, Berlín 2. 7. 1931. Též ČMH, sign. S 222/inv. č. 304 G. Hindemithová – J. Vogel, korespondence, Berlín 13. 9. 1931.

¹⁵⁵ OM, sign. G 916 P. Hindemith – J. Vogel, korespondence, Berlín 21. 7. 1931.

¹⁵⁶ V dopise své ženě Gertrudě Hindemith 4. listopadu 1931 z Břeclavi píše: „...Nachher um 2 fahre ich nach Ostrau. Herr Vogel ist) überaus eifrig; er kommt zum Zug und hat Zimmer bestellt, das schreib er mir gestern...“ HINDEMITH, Paul. *Das private Logbuch*. Briefe an seine Frau Gertrud. Schott Mainz – Piper München, 1995, s. 85. ISBN 3-7957-8355-0 (Schott).

¹⁵⁷ VOGEL 1967, s. 304.

sólovou violou v symfonii Hectora Berlioze Harold v Itálii, op. 16.¹⁵⁸ Výkon sólisty publikum i kritiku zaujal: „... *A hrál opravdu krásně. Má měkký, teplý tón i oduševnělý přednes. Ovládá však svůj nástroj dokonale také po technické stránce, což musel dosvědčiti zejména v sólovém hlase své skladby, která plně využívá technických možností violy...*“.¹⁵⁹ Soudobou skladbu, navíc v autentickém podání samotného autora, kritika označila za dílo nevšední umělecké vyspělosti a autora nazvala znalcem instrumentace s nadáním vytěžit ze skladby zajímavé zvukové kombinace. Přesto se zdála být Hindemithova hudba posluchačům intelektuálně obtížná.¹⁶⁰ Koncert se přesto stal kulturní událostí a byl zcela vyprodán týden dopředu. Spolu s rozhlasovým přenosem zajistil zájem publika finanční pokrytí celého „extravagančního“ podniku, jak sám Vogel na tuto situaci vzpomněl.¹⁶¹

Hindemithovy dojmy z ostravského pobytu byly pozitivní a Vogel se krátce nato těšil pozvání do Berlína na premiéru skladatelova nedávno dokončeného oratoria na text Gottfrieda Benna *Das Unaufhörliche* (1930-1931), která se konala za dirigování Otto Klemperera (1885-1973) ve zdejší Královské opeře 21. listopadu 1931. Vogel se do Berlína vypravil. Ale ještě před odjezdem dostal od Hindemitha odezvu: „*Milý pane Vogle, setsakramentsky, ale máte před sebou program! Přečkáte takové množství hudby v pohodě?*“¹⁶² Vogel si patrně naplánoval dosti bohatý program. V Berlíně pak v den premiéry společně s Hindemithovou ženou Gertrudou, která svému muži stála celý život po boku a pomáhala mu v organizačních záležitostech – již rozběhlou korespondenci zařizovala právě ona – a hudebním ředitelem britského rozhlasu Edwardem Vladkem, žákem Arnolda Schönberga, strávili pak příjemné chvíle při obědě.

V únoru 1932 navštívil Paul Hindemith Prahu, kde byl sólistou reprezentativního koncertu České filharmonie s dirigentem Alexandrem Zemlinským (26. února 1932). V prosinci téhož roku přijal Hindemith pozvání Jaroslava Vogla do Moravské Ostravy podruhé, tentokrát ke dvěma koncertům. Datum a hodinu svého příjezdu z Vratislavi, kde 3. prosince vystupoval, avizoval skladatel dopisem.¹⁶³ Po úvodním komorním koncertě vystoupil také se spojeným symfonickým orchestrem NDMS na pódiu městského divadla 6. 12. 1932. Dramaturgie koncertu byla vedena velmi odvážně, neboť po úvodním slově Jaroslava Vogla o autorovi zahájila koncert předehra z Hindemithovy soudobé opery *Novinky dne* (*Neues von Tage*), a

¹⁵⁸ OM, sign. C 151 Program koncertu Paula Hindemitha 6. 11. 1931, Moravská Ostrava.

¹⁵⁹ I. divadelní symfonický koncert. 8. 11. 1931. OM, sign. II J 85 recenze Milana Balcara 1931-1932.

¹⁶⁰ OM, sign. II J 85 M. B. I. divadelní symfonický koncert. *Moravsko-slezský deník* 8. 11. 1931.

¹⁶¹ VOGEL, Jaroslav. Paul Hindemith v Ostravě. In *Hudební rozhledy*, roč. XVII, č. 2, 1964, s. 83. VOGEL 1967, s. 304-308.

¹⁶² OM, sign. II G 240 P. Hindemith – J. Vogel, korespondence, Berlín 18. 11. 1931.

¹⁶³ Tamtéž, sign. II G 238 P. Hindemith – J. Vogel, korespondence, Berlín 11. 12. 1932.

poté zahrál umělec sólový part z dvě stě let starého koncertu Vivaldiho Koncertu pro violu d'amour a moll s průvodem smyčcového orchestru. Následně ještě vlastní skladbu Sonátu pro sólovou violu op. 25 č. 1. Druhou polovinu večera vyplnila Symfonie d moll, op. 70 Antonína Dvořáka. Hindemith disponoval celou sbírkou hudebních nástrojů, jak se o tom přesvědčil Jaroslav Vogel při berlínské návštěvě v roce 1931, kdy Hindemith na poznámku Edwarda Clarka o jeho mnohostrannosti: „...*nadzvednul víko velké pohovky, stojící v témže pokoji, načež se v jejích útrokách objevily snad všechny orchestrální nástroje s výjimkou leda kontrabasu apod. „Das alles spiel' ich zeimlich anständig“*“*poznámenal s úsměvem Paul Hindemith.*“¹⁶⁴ Hindemith hrál Vivaldiho koncert se závěrečnou kadencí Arnolda Schönberga na barokním nástroji a publikum neznalo jeho slabý tón, kterým zněl nástroj v poměru k orchestrálnímu doprovodu. Tato kontrastní koncepce promítající se do slohové příslušnosti i uplatnění nástroje byla pro ostravské obecenstvo zajímavou zkušeností, což zmínila také recenze.¹⁶⁵ Z uvedené návštěvy se dochovala jedinečná fotografie Paula Hindemitha a Jaroslava Vogla na Nádražní ulici v centru Ostravy.¹⁶⁶ Písemné kontakty mezi oběma aktéry pokračovaly ještě řadu let a Ostravané měli možnost slyšet hudbu tohoto umělce při komorních koncertech.

3. 4. 2. „Zimní“ koncert Stravinského

Šestý cyklus symfonických koncertů 1932-1933 se skládal pouze ze tří koncertů. Ten úvodní byl výjimečný přítomností Paula Hindemitha (6. 12. 1932) a druhý zazářil zcela originální osobností Igora Stravinského, který přijel do Moravské Ostravy provést své Capriccio pro klavír a orchestr. Jeho návštěva v Československé republice nebyla první. V roce 1930 vystoupil Igor Stravinskij (1882-1971) na slavnostním koncertě v pražské Smetanově síni s dirigentem Václavem Talichem, zda se této mimořádné události Vogel účastnil, však není zřejmé.

Oslovení Igora Stravinského ohledně koncertu v Ostravě předjednal pro Vogla nejprve Paul Hindemith. Po souhlase s vystoupením následovala písemná komunikace ohledně přípravy ostravského koncertu (už od léta 1932) zabývající se podrobněji organizačními otázkami.¹⁶⁷ Zásadním problémem byl opětovně honorář umělce. Zde se Igor Stravinskij zachoval velkoryse a do neznámé Ostravy napsal: „...*souhlasím s uvedením mého Capriccia za*

¹⁶⁴ VOGEL, Jaroslav. Paul Hindemith v Ostravě. In *Hudební rozhledy*, roč. XVII, č. 2, 1964, s. 83.

¹⁶⁵ OM, sign. II J 85 M. B. I. divadelní symfonický koncert. *Moravsko-slezský deník* 15. 12. 1932.

¹⁶⁶ OM, sign. L 284 P. Hindemith a J. Vogel, fotografie, Ostrava 1932.

¹⁶⁷ Korespondence I. Stravinského adresovaná J. Voglovi uložená v Ostravském muzeu, Překlad Marcela Egloff (2013). Viz Příloha č. III/15.

*polovinu svého obvyklého honoráře, jak jste mě žádal.*¹⁶⁸ Další záležitost, kterou musel Jaroslav Vogel naléhavě řešit, se týkala zajištění kvalitního nástroje Steinway, ten Ostrava ve svém mobiliáři neměla, na kterém Stravinský pochopitelně trval: *„Značky klavírů Scholz, Petroff, Föerster mi nejsou zcela známy, tudíž následně by bylo nemožné Vám říci, že vybraná značka dostojí mému účelu stejně.”*¹⁶⁹ Připomínky se týkaly rovněž programu koncertu sestaveného výhradně ze Stravinského orchestrálních skladeb.¹⁷⁰ *„Pokud dovolíte, poradil bych Vám přidat na program, jak uvádíte, Suitu z Ptáka Ohniváka, která trvá 20 minut a která Vám lépe umožní rozdělit jednotlivé kusy programu (myslím, že proto nechcete hrát Petrušku, když Suita trvá 20 min = Tour de Passe-Passe Danse Russe, 2- tab....., 3 – tab. na konec koncertu). Program může tedy tvořit 1) Suita z Petrušky – 2) Capriccio – ANTRACTE – 3) Žalмовá symfonie a 4) Suita za Ptáka Ohniváka (Ed. Chester) Ches B. Scholl-H/Mainz.*¹⁷¹

Koncert byl v Ostravě netrpělivě očekáván a pro reklamní účely zaslal Stravinský fotografie firmy Columbia, jež upozorňovaly na umělcovo vystoupení v rámci jeho klavírním turné.¹⁷²

Koncem listopadu 1932 se ovšem objevily nečekané překážky ze strany státního aparátu, který angažmá Stravinského jako cizího státního příslušníka zamítl, protože podle jistého nařízení, by jej mohl dostatečně nahradit český umělec. Toto stanovisko technokraticky podpořil také ředitel NDMS, navíc i rozhlas vysílání Stravinského koncertu z technických důvodů odmítl. Absurdita této situace byla naštěstí překonána a Ostrava nebyla o tuto příležitost ochuzena.¹⁷³

Vystoupení tohoto světoznámého umělce v Moravské Ostravě se tak stalo autentickým svědectvím Stravinského hudební estetiky. Právě on byl toho názoru, že interpret by měl být tím nejpoctivějším čtenářem, zejména si zakládal na dodržování tempa. Tempo je vždy individuální vizitkou interpreta, ale Jaroslav Vogel byl velmi vzdělaným dirigentem a přípravě Stravinského díla věnoval maximální pozornost. Také ze strany Stravinského byl zřejmý zájem o úspěšné vystoupení, když napsal: *„Pro Vaši informaci bych Vás rád upozornil na gramofonové desky Columbia (nahrané pod mým vedením) všech mých skladeb. Pokud máte při ruce tuto pomoc, velmi vám to pomůže získat jistotu při mé agogice.”*¹⁷⁴

¹⁶⁸ OM, sign. II G 896 I. Stravinskij – J. Vogel, korespondence, Voreppe 6. 10. 1932. Těž ČMH, sign. S 222/ inv. č. 528 I. Stravinskij – J. Vogel, korespondence, Voreppe 25. 8. 1932.

¹⁶⁹ OM, sign.. II G 242 I. Stravinskij – J. Vogel, korespondence, Voreppe 4. 1. 1933.

¹⁷⁰ Tamtéž, sign. II G 897 I. Stravinskij – J. Vogel, korespondence, Voreppe (Isère) 16. 10. 1932.

¹⁷¹ Tamtéž.

¹⁷² Tamtéž, sign. II L 823 I. Stravinskij reklamní foto firmy Columbia, 20 mm x 300 mm. Viz Příloha č. V/22.

¹⁷³ VOGEL 1967. s. 306.

¹⁷⁴ OM, sign. II G 897 I. Stravinskij – J. Vogel, korespondence, Voreppe (Isère) 16. 10. 1932.

Jaroslav Vogel názor na Stravinského tvorbu vyslovil v krátké analýze jeho hudby: „*Rytmus [Stravinského hudby] stává se současně jednodušším i složitějším, jednodušší v tom smyslu, že nerozkládá většinu na jiné polyfonní předivo, nýbrž soustředí se na strohé údery, složitější, že při tom užívá ostatně zcela v duchu ruské lidové hudby nepravidelných taktů, jako pětiktaktové, sedmitaktové apod. a jejich překvapující střídání, přičemž spojitost udržují jen nejmenšími rytmické hodnoty, jako osminy nebo dokonce jen šestnáctiny.*“¹⁷⁵

Igor Stravinskij vycestoval 24. ledna 1933 odpoledne z Hamburku, kde koncertoval a po půlnoci přijel mezinárodním rychlíkem na bohumínské nádraží, kde je už očekával Jaroslav Vogel.¹⁷⁶ Na první dojem Vogel vzpomíná: „*...Již tam se při celní a pasové prohlídce projeví jeho zvláštnosti; nejen brýle a klobouk (tzv. bouřka), nýbrž i plnicí péro, tužku, kapesní nůž, cestovní pas atd. měl na řetízku nebo gumové šňůře, aby je někde nezapomněl. Jeli jsme s ním pak za vysokého mrazu do Ostravy, kde byl v hotelu Palace ubytován. Když jsme vyjžděli do zasněženého, nezvykle ztichlého města, zažertoval Stravinský skromně: „Ostrava spí a netuší, kdo vyjíždí do jejích stěn!“.*“¹⁷⁷

Stravinský se účastnil dvou orchestrálních zkoušek a hlavní koncert byl zároveň zajímavým podnětem pro rozhlas, s jehož finanční dotací Vogel počítal. To však bylo ohroženo, protože Stravinský nebyl o této transakci informován a o přestávce generální zkoušky vznesl proti předem neprojednanému přenosu důraznou námitku. Dvojí reprodukce koncertu by zajistila Voglovi rozpočtovou vyrovnanost projektu, ale zároveň by bylo správné zvýšit Stravinskému honorář, což by rozpočet značně navýšilo. „*Hrát Stravinského není žádná zásluha – to je požitek!*“¹⁷⁸ prohlásil Mistr. Zde musel Jaroslav Vogel projeviti své vlastnosti schopného intendanta a situaci urovnat ku prospěchu obou stran. Stravinského nároky, by pravděpodobně stály Vogla místo, proto nakonec stravinskij velkoryse ustoupil. Ještě v předvečer slavného koncertu 25. 1. 1933 uspořádal dirigent za přítomnosti Stravinského úvod do autorova díla. Po přednášce zazněla komorní díla (Pastorele - píseň beze slov, Tři skladby pro sólový klarinet, Sonáta pro klavír, Čtyři ruské písně (Kačer, Rozpočítadlo, Sedí vrabec, Sektářská – Karel Kögler – zpěv). Stravinského Klavírní sonátu a Tři povídky pro děti (Bim, bam, bum. Husy, labutě. Skladbu Medvěd – v překladu P. Ludikara), provedli pěvkyně Zdena Špačková a Štěpánka Štěpánová, klarinetista J. Šotek, na klavír hrál a sólisty doprovázel F. Schäfer.

¹⁷⁵ ČMH. sign. S 222/ inv. č. 959 VOGEL, Jaroslav. *Hlavní přínos hudby Igora Stravinského*.

¹⁷⁶ Dokumentuje to telegram: hamburg 24/1 dorazím dnes v noci 1 hod oderberg [Bohumín] prosím tam vyzvednout strawinsky. OM, sign. G 899 Telegram I. Stravinskij – J. Vogel, Hamburg, leden 1933.

¹⁷⁷ VOGEL 1967, s. 306.

¹⁷⁸ Tamtéž, 1967, s. 306.

Večer 26. ledna 1933 se uskutečnil očekávaný symfonický koncert rozšířeného orchestru NDMS s celovečerním programem ze skladeb Igora Stravinského. Slavné taneční dílo Ptáka Ohniváka už měli příležitost slyšet Ostravané v roce 1930, a tak se na programu na úvod objevila Suita z baletu Pulcinella, dále Capriccio pro klavír a orchestr se sólovým partem v podání Igora Stravinského. Novinkou na koncertních pódii bylo první české provedení Žalмовé symfonie pro smíšený sbor a orchestr; závěrečnou skladbou byla suita z baletu Petruška z roku 1911.¹⁷⁹ Kritika ocenila vytríbené a efektní dílo Igora Stravinského i odvahu a úsilí dirigenta Jaroslava Vogla, které věnoval celému projektu.¹⁸⁰ Tato mimořádná kulturní událost nemohla ujít místní společenské elitě, proto byl Stravinskij pozván generálním ředitelem Vítkovického horního a hutního těžířstva Oskarem Federerem (1884-1968) na recepci. „... v mém posledním dopise jsem Vám opomněl (prosím, omluvte mě proto) říci, že mne velmi příjemně potěšilo pozvání p. Federera, které přijímám s radostí.“¹⁸¹ Po koncertě bylo přistaveno pro Stravinského, Vogla a jeho paní auto, které je dovezlo na setkání na generálním ředitelství.¹⁸² Následující den (27. ledna) dokumentují návštěvu slavného skladatele v Moravské Ostravě zápis z památníku Mileny Voglové-Ottové,¹⁸³ dcery Jaroslava Vogla a fotografie z procházky v zasněženém Bělském lese, kterou dostal Vogel společně s vepsaným pozdravem 15. dubna 1933 z francouzského Voreppe.¹⁸⁴ V rámci konverzace v umělecké společnosti při Stravinského návštěvě byla zmíněna také návštěva Paula Hindemitha, což potvrzuje dopisnice psána Jaroslavem Voglem zaslaná manželům Hindemithovým z Ostravy s přípisem Stravinského, psaná v době umělcova koncertního angažmá (27. 1. 1933).¹⁸⁵

Moravská Ostrava byla jedním ze Stravinského zastavení na koncertním turné a její jméno je uvedeno ve skladatelově životopisné knize Kronika mého života.¹⁸⁶ Ani on sám v té době ještě nevěděl, jak výjimečným způsobem zasáhne jeho tvorba do vývoje tisícileté hudební kultury a hladce přesáhne euroatlantické hranice. Jaroslav Vogel touto cestou posluchače

¹⁷⁹ OM, sign. II C 783 Program II. symf. koncertu rozšířeného orchestru NDMS, se sólistou I. Stravinskijm, 26. 1. 1933, Městské divadlo. Viz Příloha č. IV/19.

¹⁸⁰ Tamtéž, sign. II J 85 M. B. II. divadelní symfonický koncert za účasti Stravinského. *Moravsko-slezský den* 28. 1. 1933.

¹⁸¹ Tamtéž, sign. II G 242 I. Stravinskij – J. Vogel, korespondence, Voreppe (Isère) 4. 1. 1933.

¹⁸² Tamtéž, sign. G 901 oznámení O. Federera J. Voglovi, ohledně recepce 26. 1. 1933, dat. 25. 1. 1933, Mor. Ostrava.

¹⁸³ Tamtéž, sign. H 4925c xerox pamětního zápisu v památníku Milena Voglové- Ottové (dat. Mor. Ostrava 27. 1. 1933).

¹⁸⁴ Tamtéž, sign. LXXI-15-I-3, fotoarchiv. Fotografie se vzkazem I. Stravinskij a J. Vogel v Bělském lese (27. 1. 1933), Voreppe 15. 4. 1933. Viz Příloha č. V/23.

¹⁸⁵ Tamtéž, sign. G 902 Pohlednice psaná J. Voglem adresovaná manželům Hindemithovým s přípisem Igora Stravinského 27. 1. 1933 Mor. Ostrava. Jedná se buď o originální kopii, případně pohlednice nebyla odeslána. Viz Příloha č. III/16.

¹⁸⁶ STRAVINSKIJ, Igor. *Kronika mého života*. Praha: Orbis, 1937, s. 207.

Moravské Ostravy seznámil se soudobou tvorbou této jmenované velké osobnosti zcela bezprostředně. Na svých symfonických koncertech nastudoval ještě Stravinského koncertní provedení Svatby (1935) a Suitu z baletu (Hra v karty 1938).¹⁸⁷ Kontakt se Stravinským nebyl návštěvou v roce 1933 ukončen, ale odehrával se pak už jen vzájemnými pozdravy ve zdvořilostním tónu, poslední pozdrav přišel z Paříže v roce 1937.¹⁸⁸ Jaroslav Vogel se ke Stravinského hudbě na koncertech často vracel. Později o ní napsal: „*Jeho hudbu přirovnal bych k záření zmrzlé sněžné pláni.*“¹⁸⁹

3. 4. 3. Prokofjevovo zastavení

Zastavení ruského skladatele Sergeje Prokofjeva (1891-1953) bylo pouhou, leč významnou, epizodou. Přijel 9. ledna 1935, aby zahrál před ostravským publikem svůj III. klavírní koncert C dur.¹⁹⁰ Jaroslav Vogel zvolil pro koncertní program kombinaci světových jmen a československou premiéru regionálního umělce. Plánovaná Sinfonietta Leoše Janáčka byla pro nedostatek prostoru pro zkoušky orchestru odložena. Jako úvodní skladba bylo vybráno Prokofjevovo Scherzo a Pochod z opery Láska ke třem pomerančům, za klavírním koncertem ve skladatelově interpretaci poté následovala novinka Emila Axmana Suita z Beskyd (první československé koncertní provedení).¹⁹¹ Po přestávce zazněla Beethovenova 6. symfonie F dur Pastorální. Sergej Prokofjev se v Ostravě dlouho nezdržel a po koncertě ihned odjel.¹⁹² V Moravské Ostravě však zanechal hluboký dojem ze zvukově skvělého a se samozřejmou lehkostí provedeného zvláště technicky náročného klavírního partu svého koncertu. Jeho hudba, dle kritiky, zářila živelnou rytmičností a motivickou výrazností zajímavých melodických útvarů.¹⁹³

Koncem třicátých let se s atmosférou narůstajícího válečného nebezpečí zhoršovala společenská i politická situace a v období 1938-1939 byl cyklus symfonických koncertů z těchto důvodů přerušen. Protiválečné demonstrace obyvatel Československa však nezabránily celoevropskému konfliktu.¹⁹⁴ Ohroženi byli autoři soudobé hudby, která nebyla

¹⁸⁷ V případě Stravinského Svatby se držel J. Vogel autorova doporučení inscenovat tuto skladbu scénicky pouze s ruským choreografem, který zná ruský lidový folklór. Viz VOGEL 1967, s. 310.

¹⁸⁸ OM, sign. II L 823 Pohlednicová fotografie s autografem I. Stravinského, Paříž, květen 1937. Viz Příloha č. III/17.

¹⁸⁹ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 959 J. Vogel: Hlavní přínos hudby Igora Stravinského.

¹⁹⁰ OM, sign. C 304 Program koncertu S. Prokofjeva 9. 1. 1935 viz Příloha č. IV/20.

¹⁹¹ Suita z Beskyd byla zatím provedena pouze rozhlasově O. Jeremiášem.

¹⁹² VOGEL 1967, s. 307.

¹⁹³ OM, sign. II J 85 M. B. II. koncert 8. cyklu divadelních symfonických koncertů. *Moravsko-slezský den* 11. 1. 1935.

¹⁹⁴ Tamtéž, sign. II L 890 Členové NDMS na protiválečné demonstraci, září 1938.

představiteli německých dozorových orgánů přijímána ani tolerována. Presentace české hudby se zřetelným národnostním podtextem byla přesto povolována a tak Jaroslav Vogel v květnu 1939, už na okupovaném území, provedl Smetanovu *Mou vlast* (25. 5. a 5. 6. 1939), následovaly koncerty Slovánských tanců A. Dvořáka, skladby V. Nováka, J. Suka apod.¹⁹⁵ Po ukončení období stanného práva (1942) cyklus symfonických koncertů nadále pokračoval v podobném duchu. Manifestačně působily na občanskou veřejnost koncerty české hudby: Český hudební máj (od 1940) s programem Dvořáka, Suka a Janáčka nebo Jaro v české hudbě (1. 4. 1942), s pořadem české soudobé hudební tvorby (Pavel Bořkovec, Emil Axman, Ladislav Vycpálek). Oba se konaly pod uměleckým vedením Jaroslava Vogla. Dramaturgicky vybočoval koncert složený z díla Richarda Wagnera pořádaný k počtě 53. narozenin vůdce objednaný politickou mocí (1942). Od září 1944 byly v českém sektoru uzavřeny bez výjimky všechna divadla, varieté i kabarety. Koncerty byly striktně omezovány a zákazu podléhala také ochotnická představení.

3. 5. Komorní hudba

Moravská Ostrava v době mezi světovými válkami byla přece jen vzdálená kulturnímu centru, jímž byla Praha, kde se hudební kultura realizovala všemi segmenty vážné hudby. Česká sekce Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu pořádala v Praze koncerty s novinkami soudobých autorů, podvakerát také byla místem pořádání Festivalu soudobé hudby (1924, 1925), kam přijížděli evropští osobnosti soudobé hudby jako Arthur Honegger, Karol Szymanowski, Gustav Charpentiér, Paul Hindemith apod. Koncerty komorní hudby v Moravské Ostravě té doby navazovaly na rozvinutou tradici aktivit amatérských pěveckých spolků a komorních hudebních seskupení, které příležitostně doplňovaly zájezdy mimoostravských profesionálů zvučných jmen. Vedle komorních souborů sestavených z instrumentalistů NDMS připravovali koncerty také pedagogové hudebních škol. Systematicky plnil funkci pravidelných hudebních večerů teprve hudební odbor při Lidové univerzitě Masarykově od roku 1921.

Jaroslav Vogel zasáhl do této fáze kulturního života v Moravské Ostravě při svém druhém operním angažmá od roku 1927 a to několika vstupy. S cílem uvést úryvky z připravované inscenace a přiblížit tak záměr autora i jeho dílo, začal pořádat předpremiérová setkání sólistů NDMS na hudebních večerech a se stejným smyslem uváděl tematické koncerty Kruhu přátel

¹⁹⁵ Viz MAZUREK, Jan. Hudba v období Protektorátu Čechy a Morava. In *Ostravský hudební život do roku 1945*. MAZUREK (a kol.) 2007, s. 58-68.

vážné hudby (KPVH), jehož předsedou byl od roku 1930. Tento hudební spolek od roku 1927 organizoval abonentní komorní koncerty s pozitivní odezvou a začátkem třicátých let už vystupoval velmi efektivně.¹⁹⁶ Od roku 1934 dominoval pak komorní hudbě v Ostravě ještě Spolek pro komorní hudbu (SPKH). Motivací vzniku tohoto spolku bylo finanční zajištění projektů. Několik let fungovaly oba spolky souběžně a vzájemně se doplňovaly, neboť KPVH se orientoval na domácí sólisty a komorní soubory a SPKH zval ke koncertním vystoupením sólisty ze zahraničí. Založení SPKH inicioval Dr. Ing. Otakar Pavlousek, který se ujal předsednictví a spolu s místopředsedou Jaroslavem Voglem a Josefem Schreibrem organizačně zvládli postupné vytvoření významné platformy pro prezentaci kvalitní komorní hudby včetně jedinečné příležitosti, jak začlenit do koncepce prezentace vážné hudby i práce ze současnosti. Program SPKH byl založen na shodné koncepci s KPVH, proto byl později sloučen se SPKH a díky téměř identickým záměrům obou spolků nakonec rozpuštěn (1936). Koncerty komorní hudby organizované Jaroslavem Voglem a jeho spolupracovníky nabízely výraznější a progresivnější dramaturgii, než si mohl Jaroslav Vogel dovolit na scéně opery městského divadla.¹⁹⁷ Ostravané tak slyšeli poprvé skladby Arnolda Schönberga, Arthura Honeggera, Aloise Háby, Paula Hindemitha, Bohuslava Martinů, jak je přijeli do Ostravy interpretovat renomované komorní soubory Pražské kvarteto, Ondříčkovovo kvarteto, Trio Pasquier a k večerům sólistů byli přizváni klavíristé Rudolf Firkušný,¹⁹⁸ Ľáňa Baxantová, Jan Heřman, Frederic Lamond včetně řady dalších. Jejich návštěvy jsou zaznamenány v Pamětní knize SPKH a také v Knize hostů manželů Pavlouskových, zpravidla hostitelů těchto mimoostravských umělců.¹⁹⁹

K operním premiérám realizovaným na městské divadelní scéně byly rovněž věnovány koncerty komorního díla uváděných autorů (V. Novák (1930, 1935), R. Strauss (1931), O. Ostrčil (1931). Průvodní komentář měl zpravidla Jaroslav Vogel. K úvodnímu večeru k Janáčkově poslední opeře *Z mrtvého domu* si Jaroslav Vogel přizval k teoretickému pojednání brněnského skladatele a pedagoga Osvalda Chlubnu (1893-1971). U této příležitosti se objevila na programu také Janáčková Sonáta pro housle a klavír a *Zápisník zmizelého* (20. 2. 1932). V roce 1934 bylo pak na koncertě z Janáčkových skladeb uvedená

¹⁹⁶ Prvním předsedou KPVH v Moravské Ostravě se stal po jeho založení (1926) F. M. Hradil (1898-1980), který se také podílel na přednáškách o hudbě (např. *Idea současné hudby na Ostravsku* 22. 5. 1929).

¹⁹⁷ Ke komorním koncertům v Moravské Ostravě viz STOLÁŘÍK 1997, MAZUREK 2005.

¹⁹⁸ Vřelý vztah Rudolfa Firkušného (1912-1994) k ostravským přátelům vyplývá z korespondence adresované Zdeňce Pavlouskové (1898-1993). „*A naše čtyřruční muzicirování a krásné hovory o hudbě, ke kterým se v Ostravě také přidružil Jaroslav Vogel? Jsou to krásné vzpomínky...*“. OM, sign. H 7856 R. Firkušný – Z. Pavlousková, korespondence, New York 14. 7. 1987.

¹⁹⁹ OM, sign. H 3094 Pamětní kniha SPKH, OM sign. H 7853 Kniha hostů manželů Pavlouskových.

díla Concertino pro klavír a komorní orchestr, Sonáta pro housle a klavír z roku 1914, Lidová nokturna, suita Mládí, Slezské písně a Pohádka pro violoncello a klavír (1908).

Koncerty komorní hudby za přípravy Jaroslava Vogla prezentovaly převážně komorní tvorbu soudobou. Dramaturgie byla vedena monograficky. Snad k nejvýznamnějším zahraničním interpretům komorních koncertů v Moravské Ostravě, patřil skladatel Paul Hindemith, který přijel do Moravské Ostravy již podruhé (5. 2. 1932). Tentokrát jako sólista večera svých komorních skladeb pro violu. Pro ostravský koncert byla vybrána Sonáta D dur pro housle a klavír op. 1, dále pak Písně s klavírem op. 18 (v překladu J. Vogla je zazpívala sopranistka Zdeňka Špačková), Klavírní suita „1922“ op. 26 a na závěr ještě Suita pro sólovou violu Maxe Regera, která zazněla už mimo ohlášený program. Vystoupení německého skladatele violisty předcházela přednáška Jaroslava Vogla Umělecký profil Paula Hindemitha. Písemná komunikace obou umělců probíhala dále v roce 1934. Hindemith nabídl své violové vystoupení místo rozpadajícího se Tria: *„Zato byste mohl pozvat mne. Méně kvůli hraní, (které budu v příštím roce předvádět na viole s doprovodem klavíru, také dosti často diriguji své vybrané skladby, naposledy dvakrát s Filharmonii atd./, spíše kvůli nádherně nakadeřenému pivu, na kterém jsme si společně jednou večer pochutnali.“*²⁰⁰ Jeho kolegové houslista Szymon Goldberg (1909-1993) a Emanuel Feuermann (1902-1942) se odebrali do ciziny a tak koncertování v komorní sestavě už nepřicházelo v úvahu, navíc dopis byl již podepsán z bezpečnostních důvodů pseudonymem: *„...Ovšem něco se u Vás musí každopádně konat. Když nejsem delší dobu v Ostravě, cítím se nemocen, jako lidé, jímž chybí vitamín C. – Prázdniny? ... Rukulíbám Vám a paní Voglové Váš Hans – Martin Ehrengreüer /pseudonym/“*²⁰¹

Na další Hindemithovu návštěvu si musela Ostrava ještě čtyři roky počkat. Tehdy doplnily jeho Sonátu pro violu a klavír op. 11 ještě jednovětá Sonáta pro violu a klavír op. 26 Karla B. Jiráka, Sonáta a moll pro violu a klavír op. 26 Franze Schuberta a Schumannovy Obrázky pohádek pro violu a klavír (3. 2. 1936). Slavného violistu doprovázel na klavír Richard Laugs. Jedno z mála uváděných violových vystoupení zapůsobilo vyrovnaností, barevností zvuku i výrazu umělce.²⁰²

Druhá světová válka a nucená emigrace Paula Hindemitha na čas znemožnila kontinuitu této umělecké spolupráce, ale zájem o opětnou komunikaci dokládá dopis ze září 1947 z amerického New Haven (Yale Music School), kde Hindemith vyučoval: *„Milý příteli,*

²⁰⁰ OM, sign. II G 917 P. Hindemith – J. Vogel, korespondence, Berlín 17. 5. 1934.

²⁰¹ Tamtéž, sign. II G 918 P. Hindemith – J. Vogel, korespondence, Berlín 28. 7. 1934.

²⁰² Tamtéž, sign. II J 85 M. B. Hindemithův koncert v Ostravě. *Moravsko-slezský deník* 5. 2. 1935.

*během těch let plných ohavností jsem se dosti často tázal, co se asi s Vámi stalo. ... Jak je krásné, že jste ze všeho vyšel živ a zdrav. My také a daří se nám dobře na druhé straně. ... Byli jsme celé léto v Evropě. Mnoho koncertů, mnoho zážitků – potěšitelných i neradostných, vše jak se dalo čekat.*²⁰³ I když návštěva Paula Hindemitha v Ostravě roku 1936 byla tou poslední, v Jaroslavu Voglovi měla Hindemithova hudba zaníceného zastánce.

Hindemithovy komorní skladby zaznívaly na ostravských hudebních večerech poměrně často. Z dramaturgicky zajímavých produkcí zaujalo ostravské Matiné moderní hudby (22. 3. 1931), kde se jeho Serenády op. 35 setkaly s díly Leoše Janáčka (Concertino pro klavír, smyčcové a dechové nástroje), Arnolda Schönberga (Komorní symfonie pro 15 sólových nástrojů op. 9) a Stravinského fragmentálními Kočičími ukolébavkami (Berseuses de Chat). Zájem ostravského publika o soudobou hudbu dokládá zmínka v tisku.²⁰⁴ Ze strany ostravského hudebního kritika Milana Balcara ale díla hudební současnosti zůstala nepochopena a nedočkala se náležité podpory. Zvláště u Schönbergovy Komorní symfonie, která sice byla nazvána „historickým dokumentem“, neboť vznikla už v roce 1906, a podobně u Kočičích ukolébavek Igora Stravinského postrádal kritik smysl a nárok na životnost v dějinném vývoji hudby 20. století.²⁰⁵ V následujícím roce uspořádal KPVH Večer soudobé komorní hudby (13. 5. 1932) se skladbami H. A. Zádora, K. Szymanowského, P. Hindemitha, Z. Kodályho z českých autorů pak L. Vycpálka a K. B. Jiráka.

Přítomnost slavného skladatele Igora Stravinského v předvečer jeho lednového orchestrálního koncertu byl již zmíněn (25. 1. 1933). Po Voglově slovu slyšel Stravinský své Tři skladby pro sólový klarinet, Sonátu pro klavír, Pastorele a Tři povídky pro děti. Sólisty byli výše uvedenými umělci pěvkyně Zdeňka Špačková a Štěpánka Štěpánová, klarinetista J. Šotek a F. Schäffer (klavír). Ostrava se může taktéž těšit prvnímu českému provedení skladby Igora Stravinského Lišák v choreografii L. Vaňkové (11. 12. 1936). Skladba zazněla v Lidovém domě vedle Rumunských tanců Bély Bartoka a skladeb Debussyho, Saint-Saënsa a Ladislava Vycpálka.²⁰⁶ Vedle staré hudby a známých jmen soudobé hudby byla dávána příležitost také regionálním autorům (J. Schreiber, M. Balcar, J. Bartoš, K. Böhm).

Aktivní umělecká spolupráce Jaroslava Vogla na poli ostravské hudební kultury skončila roku 1943. Pro Jaroslava Vogla – umělce to znamenalo poměrně dlouhé a velmi plodné období jeho profesionálního života s ostravskou operou.²⁰⁷ I když své kolegy a přátele, které si zde

²⁰³ OM, sign. G 920 P. Hindemith – J. Vogel, korespondence, New Haven 8. 9. 1947.

²⁰⁴ Tamtéž, sign. II J 85 M. B. Večer soudobé komorní hudby. *Moravsko-slezský deník* 5. 1932.

²⁰⁵ Tamtéž, M. B. Matiné moderní hudby 25. 3. 1931.

²⁰⁶ Program: Komorní večer tance, 11. 12. 1936. Stravinského Lišák. OM, sign. C 301. Viz Příloha č. IV/21.

²⁰⁷ J. Vogel byl šéfem opery NDMS od srpna 1927 do konce roku 1943.

získal, stejně jako i ostravskou kulturní veřejnost nerad opouštěl, jeho věkový mezník – bylo mu padesát let – mu napověděl, aby se vydal dále jinými cestami. Odešel tedy na své nové působiště do Brna, kde přijal angažmá u soukromého souboru Českého lidového divadla a pozici šéfa opery.²⁰⁸ K vedení ostravské opery se Jaroslav Vogel vrátil ještě jednou na svou poslední sezonu 1947-1948, ale poté Ostravu definitivně opustil, jako zkušená a vyzrálá osobnost s pocitem úspěšné, ale již uzavřené umělecké spolupráce. „*A tak ani svůdné hlasy, jež mne po odchodu Chalabalově z Ostravy zvaly k návratu, by to nebyly dokázaly, i když se mi dosti stýskalo po divadle a hlavně po živém styku s obecnstvem, neboť – jak pěkně vyjádřil slavný Bruno Walter – „v hudbě stejně jako v lásce potřebujeme živého člověka.*“²⁰⁹

3. 6. Poslední angažmá v Moravské Ostravě 1947-1948

V roce 1947 přišel Jaroslav Vogel do ostravské opery po třetí a tentokrát naposledy.²¹⁰ Divadelní sezona 1947-1948 byla jen jednosezónním ostravským zastavením. V této době nastudoval pouze čtyři opery, z nichž je na místě připomenout dílo francouzského impresionisty Claude Debussyho *Pelléas a Mélisanda* (1902). Toto dílo z přelomu dvou století jej okouzlo již v době pařížských studií u Vincenta d'Indyho, kdy poznal Debussyho samotného i jeho tvorbu a velmi toužil jeho unikátní operní dílo uvést na jeviště.²¹¹ Na příležitost k nastudování čekal Vogel přes dvacet let, než mohl uskutečnit premiéru v Zemském divadle v Ostravě 11. 12. 1947 v režii Bohumila Hrdličky. V rámci Debussyho výročí (březen 1948) hostoval ostravský operní soubor s tímto představením v Praze, ve Velké opeře 5. května (Smetanově divadle). Bylo to poprvé v historii ostravské divadelní scény, kdy se mohla představit pražskému publiku. V ostravském Kulturním klubu Jaroslav Vogel referoval o jmenovaném díle a přednáška o kontextu vzniku díla Debussy a jeho *Pelléas* vyšla tiskem společně s obsahem opery v Divadelním listu (1948).²¹²

Zájem o novou operu, včetně hudby evropské avantgardy, dokládá Voglova korespondence se soudobými autory evropského formátu, která naznačuje dramaturgické záměry a komunikaci

²⁰⁸ České lidové divadlo v Brně (1943-1945), ředitelem byl A. Fencl. ŠORMOVÁ (ed.) 2000, s. 337.

²⁰⁹ VOGEL 1967, s. 322.

²¹⁰ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 26 Smlouva o angažování J. Vogla jako šéfa opery Zemského divadla v Ostravě (Ostrava 12. 4. 1947).

²¹¹ Debussyho dílo *Pelléas a Mélisanda* znal J. Vogel z kapesní partitury z Paříže. Stalo se jeho „platonickou láskou“, okouzlo jej natolik, že se na něj ani nešel v Paříži podívat. VOGEL 1967, s. 322.

²¹² Přednáška Debussy a jeho *Pelléas* v ostravském Kulturním klubu 26. 3. 1948. Tiskem: *Divadelní list* 1948, Ostrava 1948, s. 14. OM, sign. C 321, též ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1162. Jaroslav Vogel o Pelléovi viz Příloha č. II/4.

o možnostech uvedení titulů moderní hudby. Sem spadá korespondence s německým skladatelem a autorem několika oper Paulem Hindemithem.²¹³ Jaroslav Vogel se dověděl o Hindemithově práci na novém operním díle a skladatelově pochybnosti ohledně možnosti jeho uvedení, neboť na německé půdě gradoval od poloviny třicátých let k soudobé hudbě negativní přístup. V červenci 1934 píše Jaroslav Voglovi: „*Musím zbásnit operní libreto a zkomponovat hudbu pro operu. Kde se provede, ještě nevím. Určitě ne zde,....*“.²¹⁴ Byla to opera Malíř Mathis, jejíž transkripci z původní symfonie, podle inspirace obrazů malíře Mathiase Grünewalda (cca 1475-1528) na oltáři v Isenheimu, skladatel dokončil. O možnosti prvního provedení tohoto díla na ostravské scéně se Vogel velmi zajímal, ale Hindemith první uvedení na české scéně vyloučil: „*Milý pane Vogle, mnohokrát děkuji za Váš dopis. Z premiéry v M. O. nic nebude, opera vychází, pokud se nestane nic nepředvídaného, v zimě v Německu.*“²¹⁵ Materiály opery ale měly podle jeho sdělení vyjít až koncem roku v Německu a k dispozici by Voglovi mohly být na začátku roku 1936. Případné uvedení opery nebylo tedy zcela odmítnuto a další diskuse o jejím nastudování proběhly jistě v únoru 1936, kdy Paul Hindemith přijel do Moravské Ostravy k sólovému koncertu.²¹⁶ Na Voglovu opakovanou nabídku reagoval Hindemith racionálně, protože si samozřejmě přál, aby opera nejprve zazněla v originále a v německy mluvícím prostředí. V polovině třicátých let se Paul Hindemith ocitl podobně jako někteří přední představitelé avantgardní hudby ve složité situaci, která již předjímal evropský válečný konflikt. Poslední premiérou Hindemithovy tvorby na německém území před válkou byla právě symfonie Malíř Mathis s Berlínskými filharmoniky v nastudování Wilhelma Furtwänglera (12. 3. 1934). Poté bylo zakázáno skladby Paula Hindemitha veřejně provádět a on nesměl ani vyučovat. Proto se nakonec světová operní premiéra Malíře Mathise odehrála ve švýcarském Curychu 28. dubna 1938. Jaroslav Vogel však myšlenku na inscenaci Hindemithovy opery neopustil a zajímal se o uvedení Malíře Mathise opět v roce 1938. Odpověď přišla ze švýcarského Lugana: „*Ovšem napjatá situace v Evropě není právě ku prospěchu onomu záměru. Jsem si jist, že události již poněkud předběhly Váš dopis a že v nejbližší době pravděpodobně nebudete moci předvádět „tvorbu nepřátelské ciziny“, i když tato tvorba ve své vlasti také v současné době nenajde*

²¹³ Transkripcie korespondence P. Hindemith – J. Vogel (překlad Nad'a Ptáková) viz Příloha č. III/14.

O návštěvách P. Hindemitha na českém území viz PŘIBYLOVÁ 2008. HRADECKÝ, Emil. *Paul Hindemith*. Praha: Supraphon, 1974.

²¹⁴ OM, sign. G 918 P. Hindemith – J. Vogel, korespondence, Berlín 28. 7. 1934.

²¹⁵ Tamtéž, sign. II G 239 P. Hindemith – J. Vogel, korespondence, Brenden 9. 9. 1935.

²¹⁶ P. Hindemith vystoupil na koncertě SPKH 3. 2. 1936. STOLARÍK 1997.

uplatnění (alespoň oficiálně).“²¹⁷ Ale Paul Hindemith je přesto uvedení své opery v Ostravě ve Voglově interpretaci nakloněn: „*Sie können sich denken, dass mir eine Aufführung bei Ihnen herzlich lieb wäre, weil ich weiss, dass sie ganz im Geiste des Stückes herauskommen würde.*“ [Můžete si myslet, že by mi provedení u Vás bylo srdečně milé, protože vím, že by dopadlo zcela v duchu díla.]²¹⁸ Opodstatněně se ale domnívá, že toto dílo by vyznělo na české scéně jako demonstrativní akt proti nacistickému režimu. Válka na čas přerušila přátelské kontakty obou umělců a Paul Hindemith se zatím stal slavným hudebním skladatelem i pedagogem. Dopis z amerického New Havenu (Yale Music School) z října 1947 je snad posledním narativním dokladem kontaktu s českým dirigentem Jaroslavem Voglem a vypovídá o spontánním zájmu: „*Milý příteli, během těch let plných ohavností jsem se dosti často tázal, co se asi s Vámi stalo. Váš dopis mne překvapil a odpověděl mi na otázku, na kterou mi nedovedli odpovědět ani mnozí lidé ve Vídni a jinde. Jak je krásné, že jste ze všeho vyšel živ a zdrav. My také a daří se nám dobře na druhé straně. ... Co se týče Mathise, to ovšem Vy jistě nejlépe víte, zdali právě tento, poněkud německý kus je u Vás možný. Můj souhlas přirozeně máte a materiál je beze všeho asi k dostání u Schotta v Mohuči nebo u Schotta v Londýně.*“²¹⁹ Hindemithovu operu Malíř Mathis ani jinou jeho jevištní práci se však Jaroslavu Voglovi nepodařilo realizovat. Dramatická tvorba Paula Hindemitha zaujímá zvláštní kapitolu v kontextu světové hudebně dramatické literatury a první uvedení jeho scénického díla na ostravské divadelní scéně se mohlo stát zcela mimořádnou událostí v historii české soudobé operní interpretace. Zatímco Hindemithova symfonie Malíř Mathis napsaná v letech 1933-1934 byla brzy nastudována Českou filharmonií Václavem Talichem (Praha 17. 10. 1934) jako jedna z prvních zahraničních premiér, první česká adaptace opery Paula Hindemitha se realizovala až 14. 3. 1970 v Olomouckém divadle a byl jí právě Malíř Mathis.²²⁰

Podobný osud se týkal také scénického díla Bohuslava Martinů. Pro šéfy symfonických orchestrů a operních souborů byla tvorba Bohuslava Martinů podnětem k zamyšlení. Jednalo se o autora, který žil daleko od domova, v Paříži, která nabízela příležitost čerpat z četných impulsů nových uměleckých tendencí evropské kultury. Proto se hudba Bohuslava Martinů mohla stát zajímavou prezentací soudobé zejména hudebně dramatické tvorby. Nešťastnou kritikou na skladbu Half-Time uveřejněnou v deníku Československá republika, kterou Vogel napsal ke konci roku 1924, Martinů s taktem přešel, takže písemný kontakt v profesionální

²¹⁷ OM, sign. G 919 P. Hindemith – J. Vogel, korespondence, Lugano 21. 9. 1938.

²¹⁸ Tamtéž. Viz VOGEL, Jaroslav. Paul Hindemith v Ostravě. In *Hudební rozhledy*, roč. XVII, č. 2, 1964, s. 83.

²¹⁹ OM, sign. G 920 P. Hindemith – J. Vogel, korespondence, New Haven 8. 9. 1947.

²²⁰ ZÖCHLING, Dieter (ed.). *Kronika opery*. Praha: Fortuna Print, 1999, s. 534. ISBN 80-86144-24-0.

rovině mezi oběma umělci pokračoval a ještě téhož roku se Jaroslav Vogel dotazoval autora na hru Lorenzaccio, uváděnou v té době v Paříži.²²¹ Odpověď poslal Bohuslav Martinů na sklonku divadelní sezony 21. června 1927 z Paříže do Plzně, kde si Vogel patrně již připravoval dramaturgický plán pro ostravskou operu, do níž měl být pro následující sezonu angažován.²²² Jaroslav Vogel se vedle dirigování úspěšně věnoval také kompozici a důvodem jeho dotazu mohl být také zájem o námět k hudebnímu zpracování.²²³ Mimo reference o hře Lorenzaccio hrané v pařížské Comédie Française, obsahoval dopis také sdělení o dokončení nové komické opery-revui, kterou již autor zaslal k provedení do brněnského divadla.

Vážený příteli!

Paříž 21. 6. 1927

Na Váš dopis ohledně Lorencaccia, nemohu Vám, bohužel, podat přesné informace, chápete, že nemám času chodit na ty staré věci. Ale pokud vím, myslím, že je to obyčejná činohra snad s nějakou scénickou hudbou, protože se to hraje v Comédie Française, kde se hrají vlastně skoro jen klasické činohry. Mimo toho nemyslím, že by to bylo něco zajímavého pro Vás. Je to nějaký starý Musset a mám dojem, že dosti nepodařený, protože jsem četl o tom kritiky, které nebyly nějak zvláštní, spíše rezervované, a to znamená u francouzského díla, a zvláště klasického díla, že to asi není nic zajímavého. Četl jsem i kritiky z Monte Carla, kde vlastně bylo první letošní provedení, byly též spíše odmítavé. To by celkem nic neznamenal, ale mám dojem, že je to skutečně věc slabá. Já se o tom ještě informuji, ale jak říkám, je to asi činohra. Co se týče mne, mohu Vám oznámit, že jsem dokončil komickou operu, celovečerní, kterou jsem zadal do Brna. Provedení bude asi příští únor (březen). Myslím, že by Vás to zajímalo, protože je to pracováno po česku jako moderní revue, scénicky velmi vděčné a nevyžadující žádného velkého nákladu s malým orchestrem a potom skutečně veselá, divadelní věc. Jestli by Vás to zajímalo, dojděte v Praze k Šolcovi, který dělá klavírní výtah a má tedy u sebe partituru, nebo se informujte u dr. Lowenbacha. Myslím, že by se Vám to dobře hodilo, je to melodické, zpěváci tam doopravdy zpívají a není to nějak těžké, komplikované. To víte, že bych byl rád, kdybyste to provedli i v Plzni, musel byste mi to oznámit, abych udělal pro Vás dispozice, ohledně partitury, která by mohla být volná pro Vás v listopadu.

Srdečně Vás zdravím B. Martinů

²²¹ Československá republika 11. 12. 1924. ŠAFRÁNEK 1961, s. 122.

²²² OM, sign. G 895/4911 B. Martinů – J. Vogel, korespondence, Paříž 21. 6. 1927, ms.

²²³ Opera Lorenzaccio na námět divadelní hry Alfréda Musseta z roku 1834 skutečně vznikla, avšak o řadu let později, jednalo se o operu v duchu „totálního hudebního divadla“ italského skladatele a výtvarníka Sylvana Bussottiho (*1931). Premiéra opery se uskutečnila 7. 9. 1972 v Benátkách.

Operu *Voják a tanečnice* připravili v Brně, v květnu následujícího roku 1928 ji nastudoval ve světové premiéře dirigent František Neumann v režii Oty Zítka.²²⁴ Zda tuto operu Jaroslav Vogel v Brně shlédl nebo zda o jejím provedení na ostravské divadelní scéně Vogel uvažoval – není zřejmé.²²⁵ Mezi ostravské posluchače pronikla nejprve komorní hudba skladatele Bohuslava Martinů v podání hostujících umělců a místní publikum si muselo na inscenaci Martinů scénického díla téměř dvacet let počkat. A to až do roku 1948, kdy byla zařazena do repertoáru ostravského souboru Zemského divadla v Ostravě jeho jednoaktová komická opera *Veselohra na mostě* na text V. K. Klicpery. Ta byla původně napsána na objednávku Českého rozhlasu v roce 1935, jako opera rozhlasová.²²⁶ Proto Martinů v dopise uvádí, že je si jist, že toto dílo je schopné scénického provedení, ne pouze jen rozhlasového. Jmenovaná rozhlasová jednoaktovka byla hrána v New Yorku a v řadě evropských měst, ale právě v Ostravě se rozhodovalo o jejím prvním divadelním provedení. Posléze jeho premiéra (9. 1. 1948) prezentovala nastudování dirigenta Františka Jílka a režii Osvalda Albína na společném večeru současně se Zvíkovským raráškem Vítězslava Nováka a Janáčkovými Lašskými tanci.²²⁷ Téhož roku na podzim dílo uvedlo také brněnské divadlo (27. listopadu 1948).

O ostravské premiéře Jaroslav Vogel Bohuslava Martinů informoval, neboť dostal z New Yorku od něho za nastudování písemné poděkování, ale zároveň skladatel vyslovil lítost, že se nemohl premiéry účastnit.²²⁸ Premiéra *Veselohry na mostě* byla skutečně „veselým finále“. Interpretace Františka Jílka získala kladné hodnocení od kritiky pro kultivovaný projev a porozumění osobitým slohovým požadavkům autora. Bohuslava Martinů ostravská kritika opery potěšila: „...*má v sobě nerv, jenž tak mnohé honosnější dramatické kompozici chybí, prokázala naprostou, zdravou a svěží životnost jevištní. Recitativky, arietty, duettina, ansambličky, všecko ze zásoby starých operních forem v miniaturních útvarech – žádná ale renesance, všechno prosyceno dnešním cítěním, které respektuje formu. Komika ve svém starobylém ornamentu neodolatelně působivá, přímo nakažlivá. Martinů s mistrovským*

²²⁴ *Voják a tanečnice*, Národní divadlo v Brně, 5. 5. 1928, dirigent František Neumann, režie Ota Zítek, choreografie Ivo Váňa Psota.

²²⁵ Poprvé na ostravské scéně zmíněné dílo inscenoval režisér Miloslav Nekvasil v roce 1990.

²²⁶ Operu v pražském rozhlase dirigoval Otakar Jeremiáš 18. 3. 1937.

²²⁷ Martinů psal rodině o lítosti nad neuskutečněným záměrem provést operu v Poličce: „...*škoda, že se neuskutečnil plán pozvat do Poličky olomoucké [ostravské – upřesnění red.] divadlo, aby ji provedlo...*“. Záměr uvést *Veselohru na mostě* v Poličce se neuskutečnil. POPELKA, Iša. *Bohuslav Martinů. Dopisy domů*. Z korespondence do Poličky. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 121. ISBN 80-204-0599-2.

²²⁸ OM, sign. G 912/6101 Bohuslav Martinů – Jaroslav Vogel, korespondence, New York 25. 5. 1948, stp. O vztahu B. Martinů k ostravské opeře též MAZUREK, Jan. „... jsem stále tolik vzdálen...“. In *Bohuslav Martinů český a světový*. MAZUREK, J. – ZENKL, L. (eds.). Sborník z muzikologické konference Janáčkiana '99 v Ostravě. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2000, s. 140-143. ISBN 80-7042-172-X.

*cítěním staromilce a labužníka vybavil tu scénu zašlých časů geniální zkratkou hudební.“*²²⁹

V květnu 1948 napsal Bohuslav Martinů ohledně realizace opery Jaroslavu Voglovi:

Milý příteli,

New York Květen 25. 1948

děkuji Vám srdečně za dopis a kritiky, i za vaše pozdravy. Jsem velmi rád, že jste se ujmuli mé malé komedie, jsem jist, že je schopna scénického provedení, a dle kritik vidím, že provedení bylo excelentní, rovněž tak i přijetí díla. Mám radost, že moje dílo vám dalo chvíli veselí a děkuji vám za zařazení díla do vašeho repertoiru. Lituji jenom, že jsem stále tolik vzdálen a že jsem nemohl být mezi vámi. Odpovídám současně na dopis z Divadla ohledně tantiem. Zašlete je na adresu mého bratra: František Martinů, Na svépomoci 182. Polička. Upozorňuji vás při této příležitosti na veselohru: Divadlo za branou, jež je jakási česká komedie del'arte, na níž se u nás zapomíná, přes skvělý úspěch, jež měla v Brně. Partitura i orch. materiál je v Městském divadle v Brně a jistě by vám jej půjčili.

Mnoho a srdečně vás zdravím Váš B. Martinů

Příležitost uvést operu Divadlo za branou Jaroslav Vogel nevyužil. Po konci sezony 1947-1948 z Ostravy odešel do Českého lidového divadla v Brně. Mezi jevištními díly – je jich více než sto padesát, která jež Jaroslav Vogel za svou uměleckou kariéru na předních českých operních scénách nastudoval – Martinů dílo nenajdeme. Vztah obou hudebníků pak dále setrval v neutrální zdvořilostní rovině a jejich umělecká spolupráce se do konkrétních realizací více nerozvinula. Faktem zůstává, že se v Ostravě nevytvořila výrazná „martinůvská“ tradice, jako například v Brně, i když se později Ostrava přece své československé premiéry díla Bohuslava Martinů dočkala. Nejprve uvedlo Státní divadlo Ostrava jeho balety v choreografii Emericha Gabzdyla: Špalíček (1960) a spolu s Pavoučí hostinou Alberta Roussela a Krysařem Pavla Bořkovce nastudoval dirigent Pavel Vondruška první československé uvedení baletu Paraboly z roku 1958 ve výtvarné podobě Vladimíra Šrámka a kostýmech Jana Skalického (1966).²³⁰

Málo známou skutečností je, že Bohuslav Martinů moravskoslezský region navštívil a poznal zdejší místa včetně Moravské Ostravy. Od podzimu roku 1920 se totiž stal řádným členem skupiny II. houslí orchestru České filharmonie a účastnil se také koncertního turné po českých městech. V květnu 1921 (7. až 9. 5. 1921) dokládá návštěvu Bohuslava Martinů Moravské Ostravy dopis Miladě Häuslerové: „... Vy mne přitahujete k sobě takovou silou, že jsem

²²⁹ OM, sign. J 106 Schr. Z ostravské opery. *Nové slovo* [?] 15. 1. 1948.

²³⁰ Premiéra se odehrála ve Státním divadle v Ostravě 8. 5. 1966. SÝKOROVÝ – WEIMANN 1979.

naprosto bezbranný. Víte o tom? Víte i o tom, že splňujete všechny sny, snad jsou [to] moje ideály, které kdy jsem měl. ... Až přijedu z turné, napíšu jen pro Vás klavírní věci, jaké Vy si zasloužíte, a zlobím se na sebe, že jsem Vám poslal ten One-step“
[Moravská Ostrava 6. května 1921].²³¹

Třetí angažmá Jaroslava Vogla v ostravské opeře skončilo po jednom roce. Při hostování s Debussyho Pélleem v pražském Smetanově divadle v březnu 1948 se dirigent dověděl, že vedením operního souboru bude od příští sezony pověřen jiný dirigent. Stačil ještě na této scéně uvést Verdiho Otella a Její pastorkyňu. Janáčková opera byla zároveň jeho poslední nastudovanou inscenací v Zemském divadle a poté Jaroslav Vogel z Ostravy natrvalo odešel.²³² Ani po trvalém návratu do Prahy nebyly jeho kontakty s ostravskými umělci zcela přerušeny, zejména přátelství s pedagogem a skladatelem Josefem Schreibrem (1900-1981) a altistkou Helenou Zemanovou (1906-1990) a dalšími trvalo po celou dobu Voglova pražského působení.²³³

3. 7. Jaroslav Vogel a opera 20. století

Operní interpretace znamenala pro Jaromíra Vogla otevřený prostor umělecké realizace. I když jeho vztah k hudbě 20. století byl vstřícný, jeho uvažování o opeře bylo po mnohaleté zkušenosti s publikem i divadelním provozem střízlivé. Divácky oblíbené i umělecky schůdné tituly, které si nečinily nárok na výrazné hudebně dramatické počiny, nikdy nepokládal za díla méně hodnotná, protože v operním oboru tvoří nezbytný vývojový článek: „*Nejsou lepší nebo horší opery, ale jiné.*“ Uvědomoval si, že meze operní hudby první poloviny 20. století jsou stanoveny nejen potenciálem tvůrců, často celé předcházející generace, ale i příjemců. Usiloval o překonávání tohoto rozporu prakticky a to myšlenkou založení instituce na podporu moderní opery, která by se specializovala výhradně na inscenaci operních novinek. Uvědomoval si, že opera nemá tolik mezinárodně uznávaných titulů jako je tomu u tvorby koncertní (Stravinský, Hindemith, Schönberg), proto se stále vyrovnává s dilematem mezi uměleckostí a divadelní životností. Zatímco opera repertoárová (německá) a literární se

²³¹ Hned v létě téhož roku navštívil Martinů Luhačovice a koncem prázdnin prožívá šťastné a tolik vytoužené setkání se svou dívkou, aby spolu začátkem září 1921 podnikli výlet na horské hřebeny Beskyd, na Pustevny a na Radhošť. MIHULE, Jaroslav. *Martinů, osud skladatele*. Praha: Univerzita Karlova, Carolinum, 2002, s. 90. ISBN 80-246-0426-4.

²³² VOGEL 1967, s. 322. Posledním představením J. Vogla v ZDO byl Verdiho Otello 30. 6. 1948.

²³³ Kontakty dokládá korespondence i fotografie. OM, sign. II L 830, II L 1010, II G 252, II G 256. apod.

setkává s úspěchem, opera výlučně umělecká, například opera komorní: Arnold Schönberg: Šťastná ruka, Paul Hindemith: Tam a zpátky, Igor Stravinský: Mavra, Lišák, nebo Darius Milhaud: Chudý námořník; je nucena bojovat o své místo na slunci. Za velké dílo operní literatury považoval Vogel bezesporu Vojcka Albana Berga a to pro jeho sociální a lidskou závažnost, sílu uměleckého výrazu a nový formový princip: „což znamená restituci práv absolutní hudby, které se nelze zříci.“²³⁴ Jaroslav Vogel vyzdvihuje u Albana Berga smysl pro vnitřní hudebně dramatické konstrukce v rámci aplikace hudební formy.

²³⁴ VOGEL, Jaroslav. Operní tvorba přítomnosti. In *Obrazový almanach NDMS 1933*, s. 8-9.

4. JAROSLAV VOGEL – SKLADATEL

Jméno Jaroslava Vogla je úzce spojeno s jeho dlouholetou pozicí interpreta – dirigenta, i když jeho první představy o autenticitě a tvůrčím vyjádření se týkaly kompozičního oboru.²³⁵ Svou první operu začal psát Jaroslav Vogel už jako student kvinty na plzeňském gymnáziu, a tehdy ještě, jak sám píše, na dirigování nepomýšlel. Námět našel mladý Vogel v dramatu *Maják* od Ernsta von Houwalda (1778-1845).²³⁶ Příběh se odehrává za mořské bouře, vysoko ve věži majáku, kde žije jeho strážce, starý a láskou zklamaný podivín. Spásné světlo, které úzkostně hlídá, zhasne právě v okamžiku, kdy se rozhoduje o záchraně zámořského korábu. Ten se ovšem vzápětí potopí a muž najde na břehu mrtvé tělo své nevěrné ženy, která zemřela v okamžiku, kdy se ke svému manželovi kajícně vracela. Hlavní hrdina jí nakonec odpouští. I když mladistvá odvaha dodávala autorovi patřičnou energii pro vytvoření veledíla, po práci na prvním výjevu bylo jasné, že bez hudební průpravy, důkladné znalosti harmonie, kontrapunktu a instrumentace, se daleko nedostane.

Myšlenky na profesionální dráhu skladatele směřovaly k Voglovu rozhodnutí systematicky hudbu studovat, nejprve u Vítězslava Nováka, později v Mnichově a v Paříži. V periodiku Národního divadla moravskoslezského z roku 1939 sám vzpomíná na radu Gustava Charpentiera, aby se rozhodl studovat u Vincenta d'Indyho. „*Chcete-li psát opery, jděte na Conservatoire; chcete-li psát absolutní hudbu, jděte k d'Indymu.*“ V Paříži, před první světovou válkou, vznikly již Voglovy první drobné skladby – písně. Podle jeho poznámek²³⁷ patří k prvním kompozičním pokusům skladby *Preludium* (1908), *Sonáta pro klavír* (1909), *Prosba* (1910) a z doby pařížského pobytu předehra *Svatováclavský chorál*, dále písně *Na hřbitově* a *Moře*, obě z roku 1912. K prvním kompozicím patří taktéž instrumentální *Klavírní trio g moll* (1913). Ne všechny skladby jsou zahrnuty do citací v odborné literatuře. Důvodem je skutečnost, že v archivních sbírkách jsou uloženy partitury a skici jeho skladeb až od roku 1918. Kompoziční tvorba Jaroslava Vogla nepřestavuje nijak rozsáhlý výčet opusů, poněvadž ne všechna díla byla dokončena a realizována. Mimo symfonických prvotin *Suitu* (1919) a *Rondo* (1920), instrumentaci *Schumannova Karnevalu* (1921) a komorní *Sonatiny pro klarinet a klavír* (1926), vešla ve známost veřejnosti především Voglova jevištní díla, jimiž jsou čtyři opery: *Maréja* (1923), *Mistr Jíra* (1926), *Jovana* (1939) a *Hiawatha* (1974).

²³⁵ Hudební tvorba J. Vogla viz Příloha č. I/1b.

²³⁶ Drama o dvou dějstvích *Der Leuchthurm* vyšlo knižně v Lipsku roku 1821 a ve Vídni 1826.

²³⁷ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1111.

4. 1. Vokální skladby

Vokální tvorbě se věnoval Vogel v době studií v Paříži, kde vznikaly již zmíněné první písně na poezii francouzských básníků Jeana Moréase *Na hřbitově* (1912) a Victora Huga *Moře* (1912-1913). Koncertní symfonickou podobu představoval soubor písní *Letní idyla* z let 1931 - 1932. Verše anglického romantika Percyho Byshe Sheleyho si vybral Jaroslav Vogel z tisku pražského nakladatelství J. Otta *Výbor z lyriky* (Praha 1901). Zazněly na III. abonentním koncertu orchestru NDMS v Moravské Ostravě 4. 3. 1932 se sólistkou Zdeňkou Špačkovou.²³⁸ Jednalo se o cyklus čtyř písní pro soprán a doprovod orchestru s romantickými názvy *Ostrov*, *Poledne*, *Cestou přes Apeniny* a *Svatební píseň*. Současně s *Letní idylou* byla tehdy uvedena v rámci hudebních novinek *Suita pro orchestr se sopránovým sólem* ostravského pedagoga Josefa Schreibra. Voglův písňový cyklus na překlady Jaroslava Vrchlického byl dle kritiky zhudebněn velmi přiléhavě byť stručně, ale vzhledem k lyrickému obsahu básní, působivě.²³⁹

Partitura děl *Dvě písně pro tenor a orchestr na slova Paula Verlaina* (*Ty ruce, jež patřivaly, Běloustný měsíc*) vznikla v roce 1953 a obě skladby dedikoval své ženě. Je možné, že první skici obou zmíněných souborů písní načrtl Jaroslav Vogel již mnohem dříve, než došlo k orchestrální instrumentaci.

Oblíbeným centrem zájmu skladatelů byly úpravy lidových písní. První Voglovy písňové úpravy pochází ze slezského regionu, jak si je vybral ze sbírky J. Mojžíška je v roce 1934 a vyšly tiskem jako *Lidové písně z Těšínska* (1950) pro zpěv a klavír. Poté brněnská rozhlasová stanice vysílala jeho *Lidové písně z Pobeskydí* (4. 9. 1944) a byl požádán, aby na návrh Československého rozhlasu upravil několik dalších. Tak vznikly písně *L'úbost', l'úbost'* a *Létala je vlaštovka*. Pod názvem *Písně z moravského Slovácka* byly vysílány 4. 5. 1945 z Brna. K folklórní práci se skladatel vrátil ještě jednou, a to v roce 1946, kdy upravil osmnáctiminutový cyklus *Zbojnické a Beskydské písně*. Jedná se o dvanáct písní, ke kterým Vogel zpracoval instrumentální alternativy.

4. 1. 1. Lidové písně z Těšínska pro zpěv a klavír (1931)

Lidové písně z Těšínska vyšly v redakci Hudební matice (Praha 1950) ve dvou řadách. Jde celkem o dvacet sedm písní podle Voglovy volby z Mojžíškovy sbírky. Pocházejí z oblasti

²³⁸ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1935-1938. Původně *Dvě písně na slova P. B. Shelleyho*.

²³⁹ OM, sign. II J 85 A. W. III. symfonický koncert divadelního symfonického orchestru. *Ostrauer Zeitung* 5. 3. 1932, M. B. III. divadelní symfonický koncert. *Moravsko-slezský deník* 6. 3. 1932.

Těšínska a zahrnují lokality severovýchodní části Moravskoslezského kraje – Gruň, Řeku, Janovice, Domaslavice, Lomnou, Mosty, Hrčavu a další. (Příloha č. II/5).

Melodicko-harmonická faktura doprovodu je citlivě diferenciována v souladu s kinetikou dikce a emocionální náladou lidové písně. Vogel využívá celé škály kompozičních figurativních prvků. Vychází z tradičního doprovodu lidového orchestru, zejména v písních Svatební (Řeka), Když sem byla mamince na klině, Beskyde, Beskyde. Případně přináší vlastní invenci – Vyletěl ptak hore pod oblaky či kombinaci obou. Klavírní doprovod je veden několika technikami: akordicky – často v rytmu polky, s užitím výrazné melodické figury – Nechoď kole vody, Svatební (Gruň), nebo ostinátní figury – Paleček, uplatněny jsou zde stupnicové řady – Bílé růže, či klenuté melodické oblouky s rozloženými akordy – Ach, není horšího na světě, Křepelíčka. Zajímavý je polyfonicky vedený doprovod u písně Gruničku, Gruničku. Z hlediska rytmu jsou patrné tendence k rytmickým kontrastům, kdy dvaatřicetinotónovým stupnicím v rozsahu kvarty staví autor kombinace s drženými tóny. Připouští také využití podmalby rytmicky vyrovnané melodie zpěváka synkopickým doprovodem klavíru u písně Pod našu faru nebo užití triol Podle mého okeníčka, Siadej na vuz. Introdukce, většinou čtyř taktová (ojediněle 2 a 8 taktová) uvádí do tóniny a tempa. Bez přede hry je jen jediná píseň Paleček. U některých písní uplatňuje Vogel formální mezihru i několikataktovou dohru. Velkou pozornost věnoval autor instrukcím týkajícím se kinetické stránky těšínských písní, uvedených v italském hudebním názvosloví; pro potřeby zpěváka pak česky s překladatelskou invencí autora. V rozmanitosti doprovodných technik je patrná skladatelova instrumentační zdatnost, cit pro muzikalitu folklórní hudby a její nenásilnou aplikaci. (Příloha č. II/6 a, b). Ještě než vyšly Písně tiskem, byly některé z nich provedeny koncertně. Poprvé 22. 6. 1933 sopranistkou Zdeňkou Špačkovou za klavírního doprovodu autora. Koncert byl zároveň vysílán ostravským rozhlasovým studiem. Obě řady, tehdy pod názvem Slezské lidové písně, pak zpívala sopranistka Marie Vojtková za doprovodu klavíristy V. Musila, J. Bartla, E. Schulhoffa i autora ještě několikrát (1934-1936).²⁴⁰

4. 2. Instrumentální skladby

4. 2. 1. Suita D dur (1918-1919)

Voglova první seriózní orchestrální partitura se týkala absolventské práce mistrovské školy při Pražské konzervatoři, kde jeho studium vedl Vítězslav Novák. Suita D dur pro malý orchestr z jara 1918 je Voglem označována jako první opusové číslo.²⁴¹ Jednotlivé části:

²⁴⁰ STOLARŽÍK 1997, s. 152.

²⁴¹ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1100-1103 Suita D dur pro malý orchestr.

I. Průvod (Allegro comodo), II. Písnička (Andante un poco rubato), pomalá část III. Po starodávnu (Lento) a IV. Noční chodec (fuga v tempu Allegro arioso) prošly několika úpravami a změnami. Druhá část se objevila také pod názvem Nálada a v další verzi přibyla další pátá část – fuga s názvem Čtyři mušketýři (Nová rosa). Skladba byla zařazená do programu České filharmonie 20. dubna 1919. Části Suity, nazvány Průvod, Písnička, Intermezzo a Rozběh, ve Smetanově síni dirigoval Jaroslav Vogel a několikrát pak zazněly také v rozhlase. Jednu z repríz natočil Jaroslav Vogel s malým rozhlasovým orchestrem ve třicátých letech.²⁴² Kritika přijala Voglovu první realizaci příznivě. „*Celá věc budí dojem seriózní hříčky, ale nikterak neutápí se v malichernostech a v práci vede si umělecky opravdově.*“²⁴³ Ocenila se obratná kompoziční technika autora, schopnost vystihnout náladu adekvátními hudebními prostředky, vybraná harmonická i formální uhlazenost, duchaplná invence i decentní instrumentace, připomenuly se stopy pařížského pobytu a pedagogického vlivu autorit.

4. 2. 2. Rondo (1919)

Druhým opusovým číslem Jaroslav a Vogla je třináctiminutové orchestrální Rondo.²⁴⁴ Premiéru skladby uvedené jako Introdukce Rondo pro housle a orchestr nastudoval Václav Talich opět s Českou filharmonií na svém 16. abonementním koncertě 15. 2. 1920 s houslovým partem v interpretaci Karla Hoffmanna. Úvodní část Quasi una fantasia, maestoso energicky akceleruje do Allegra noc spirito, poté následuje taneční část Tempo di Valse, která přechází do uklidňujícího Allegra maestoso. Dílo bylo zahráno ještě několikrát, v roce 1932 ho Vogel revidoval. Odezva kritiky na první uvedení Ronda byla však rozdílná.²⁴⁵ Skladba byla posouzena jako velmi zajímavá vzdálená všednosti i konvenci, zaujala česko-francouzským charakterem, noblesou, důmyslnou propracovaností polyfonních částí a logikou hudebního myšlení.²⁴⁶ Jiná recenze vyslovila autorovi několik výtek, týkajících se spíše ale formy než obsahu: „*Vyšších nároků ostatně dílko ani nemá, jak svědčí již sama volba formy rondové, dnes již značně přežitě a svobodu projevu zbytečně omezující. Skladatel se sice na formu otrocky neváže, ale tím upadá zase v nesouhlas se zvoleným typem.*“²⁴⁷ Dílu je přiznána

²⁴² Posluchači ji mohli vyslechnout 12. 12. 1943 pozdější pražskou verzi pak v roce 1947 a 1951.

²⁴³ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1924 CHVÁLA, Emanuel. Čtyři mimořádné koncerty České filharmonie. *Národní politika* 23. 4. 1919. Další recenze Suity tamtéž inv. č. 1925-1127.

²⁴⁴ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1104-1110 Rondo pro housle a orchestr.

²⁴⁵ Tamtéž, inv. č. 1928-1934 kritiky Ronda pro housle a orchestr.

²⁴⁶ Tamtéž, inv. č. 1927 -aš-. [bez názvu], 26. 2. 1920.

²⁴⁷ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1929 *České slovo* 27. 2. 1920

jistota, kompaktnost i logika hudebního proudu, rozdělení efektů mezi sólo a orchestr a obsahová vyspělost. Hodnocení ostravského provedení z roku 1932 se sólistou koncertním mistrem ostravského Radiojournalu Jarkou Štěpánkem, zmiňuje pozoruhodnou technickou pohotovost, vyspělou instrumentaci a přesto, že se jedná o rané dílo autora, smysl pro stavbu velkých ploch.²⁴⁸ Rondo Jaroslava Vogla zastupovalo taktéž českou soudobou tvorbu na symfonickém koncertu FOK ve Smetanově síni 20. 9. 1935, kde se technicky náročného houslového partu ujal Bruno Bělčík.²⁴⁹

4. 2. 3. Dvě klavírní skladby (1923)

Tvorba Jaroslava Vogla zahrnuje také několik komorních opusů. Přibližně v době letních prázdnin roku 1923 vznikly ve Slezské Ostravě dvě menší instrumentální kompozice s názvem Dvě klavírní skladby.²⁵⁰ První z nich je volnější Preludium založené na harmonických změnách se střední modulační částí a druhá, živě pojatá Gigue, v allegrettu gradující do závěrečného finále. V ostravském rozhlasovém studiu zahrál klavírní part Ervín Schulhoff (18. 1. 1938). Preludium pak zaznělo také v brněnském vysílání 4. 9. 1944.²⁵¹

4. 2. 4. Sonáta pro klarinet a klavír (1926)

Spolek pro moderní hudbu uvedl v Praze 27. 3. 1927 Voglovu Sonátu pro klarinet a klavír z roku 1926.²⁵² Znameníatá Interpretace skladby klarinetistou F. Horákem a pianistou Václavem Štěpánem zaujala kritiku jasností myšlenkového projevu a zajímavým formálním pojetím. Vogel rozložil skladbu do tří částí Allegra, Variací a Fugy. Sonáta zapůsobila na posluchače svým osobitým, náladovým koloritem a zábavností. Neklidné úvodní Allegro vystřídalo několik variací na jednoduché písňové téma, či spíše drobné hudební obrázky „románsky čisté kresby“, končící stručnou, hladce i zajímavě provedenou fugou. Klarinetový part byl napsán exponovaně, ale efektivně využívající přednosti nástroje. Pozdější prezentace Sonáty v pražské Umělecké Besedě (1940) Milanem Kostohryzem (klarinet) a Jaroslavem Krombholzem (klavír) byla taktéž pozitivně přijata, a to díky výbornému tvarovému a nástrojovému řešení, avšak podle recenze invenční stránka skladby posluchače

²⁴⁸ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1930, Z ostravských koncertů. Lidové noviny 10. 4. 1932, OM, sign. II J 85 IV. divadelní symfonický koncert. *Moravsko-slezský deník* 8. 4. 1932. (Provedeno 6. 4. 1932.)

²⁴⁹ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1933 Ry. Koncert klasiků i mladých. *Večerní Praha* 21. 9. 1935.

²⁵⁰ Tamtéž, inv. č. 1123 Dvě skladby pro klavír.

²⁵¹ Tamtéž, sign. S 222/inv. č. 621 J. Vogel – Československý rozhlas, smlouvy.

²⁵² Tamtéž, sign. S 222/inv. č. 1939-1932 Sonáta pro klarinet a klavír.

nepřekvapila.²⁵³ Oproti nedávno uvedené opeře Mistr Jíra napsal Vogel klarinetovou Sonátu v modernějším duchu.

Posledním instrumentálním dílem Jaroslava Vogla je náladová intimní skladba z let 1952-1958 Lístek do památníku.²⁵⁴ Ve výčtu orchestrálních skladeb nelze opomenout také instrumentaci klavírního cyklu Roberta Schumanna Karneval a jeho transpozici z koncertní podoby do dramatické polohy, na kterou Jaroslav Vogel z podnětu šéfa ostravského baletu Achille Viscusiho přistoupil v roce 1921.²⁵⁵ Představení ve Viscusiho choreografii spolu s baletem Závoj Pierotčin Ernö Dohnányiho dirigoval Voglův kolega František Kubina v ostravském Národním divadle moravskoslezském 29. 10. 1921. K této instrumentaci se Vogel vrátil ještě v roce 1942 a revidoval ji již jako zkušený dirigent.

4. 3. Dramatické dílo – zapomenuté opery Jaroslava Vogla

Dramatická díla Jaroslava Vogla svým rozsahem převyšují díla neprogramní. Tato skutečnost souvisela s jeho celoživotním profesionálním uplatněním, které Jaroslava Vogla spojovalo s interpretací opery. Několik divadelních kompozic zůstalo nedokončených nebo pouze ve skicách či fragmentech. Skici k operám Chán a jeho syn, Svatý Vojtěch nebo Záviš z Falknštejna patřily k prvním dramatickým pokusům a Vogel se k nim vracel i nadále, aniž by tato práci uzavřel.

4. 3. 1. Dům U sedmi čertů (1921) – polovečerní balet

První jevištní dílo s jistou perspektivou uvedení, jednoaktový balet Dům U sedmi čertů, vzniklo krátce po nástupu do ostravského angažmá v Národním divadle moravskoslezském. Nabídku ke ztvárnění předlohy od Karla Küglera Jaroslav Vogel přijal od renomovaného šéfa baletu Achille Viscusiho. Zajímavostí je, že se jednalo nejen o československou premiéru, nýbrž také vůbec první české baletní dílo provedené v již samostatné Československé republice (premiéra 15. 11. 1919 byla třetí baletní inscenací NDMS).

²⁵³ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1939-1942 Recenze Sonáty pro klarinet a klavír (1926): Pražské koncerty. VI. koncert Spolku pro moderní hudbu. *Národní listy* 30. 3. 1927, V. Z. Spolek pro moderní hudbu. *Venkov* 29. 3. 1927, B. V. Z pražských koncertů Moderního spolku. *Lidové noviny* 29. 3. 1927, K. B. J. Z pražských koncertů. *Národní osvobození* 29. 3. 1927. České rukopisné skladby v Pražské Umělecké Besedě. *Lidové noviny* 26. 5. 1940. Oznámení zařazení Sonáty do vysílání ČR Brno 16. 6. 1944. ČMH, sign. S 222/ 619 Československý rozhlas – J. Vogel, smlouvy. Skladba zazněla také na koncertě Klubu moravských skladatelů v Brně 8. 5. 1931.

²⁵⁴ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1130 Lístek do památníku.

²⁵⁵ Tamtéž, inv. č. 1099 Karneval.

Krátký příběh o dvou obrazech pojednává o starším manželském páru, jenž najde nocleh v malostranském domě U sedmi čertů. Ruší je však různými potměšilými žerty „všelijaká cháska“ včetně těch sedmi čertů a pokouší se pár vystrnadit, až je sama za své nejpapné chování odvedena policií. Práce musela být hotova za tři týdny. Pantomimické části realizoval sám mistr Achille Viscusi, naopak uzavřená taneční čísla byla již v kompetenci Jaroslava Vogla. Časová tíseň provázející vznik díla se projevila v celkovém výsledku; i když premiéra zaznamenala u publika příznivý ohlas, Jaroslav Vogel sám s odstupem času přiznal, že hudba připomínala známé Nedbalovo dílo Z pohádky do pohádky i druhé jednání Růžového kavalíra Richarda Strausse. Autorův nadhled a kritický přístup dal zcela za pravdu slovům Milana Balcara v jeho recenzi, která poslala dílko ne k sedmi, ale ke všem čertům a napsal: „*A já ještě teď, kdykoli jdu před Maltézské náměstí, dům U sedmi čertů vždy provinile obcházím – i když si na zhudebnění velkého tanečně pantomimického výstupu pološílené „holky“ dodnes dosti zakládám.*“²⁵⁶ (Příloha č. II/7).

Po nezdařeném baletu následovala ještě scénická hudba ke hře oblíbeného ostravského autora Františka Sokola-Tůmy (1855-1925) Slezská pohádka. Práce nebyla realizována, neboť hra byla v průběhu příprav na nátlak ansámblu odvolána.

4. 3. 2. Maréja (1923) – na motivy Bettramelliho

Začátkem dvacátých let napsal Jaroslav Vogel svou první operu, která se brzy po vzniku dočkala také realizace. Popis děje a první náčrty scény pochází z dubna 1921. K vlastní kompozici Vogel přistoupil na začátku roku 1922. Libreto si napsal sám podle předlohy stejnojmenné povídky italského novináře, básníka a prozaika Antonia Bettramelliho (1879-1930), která vyšla v Praze v roce 1910.²⁵⁷ Krátký, prostý, ale poetický příběh Bettramelliho literární předlohy vyzařuje neobyčejně romantickou a působivou atmosféru. Je o zneuctěné dívce Maréji, která neunesla své ponížení a odchází ukončit svůj život do moře. Zachrání ji sličný Vinzadór, který převezme její břímě hříchu a násilníka, kterým je Jesó di Lenda a zabije ho. Ústředním tématem je zde konfrontace hluboké, ideální lásky krásného lovce Vinzadóra s temným až zvráceným Jesó di Lenda (Příloha č. II/8). Závěr příběhu Jaroslav Vogel upravit ve prospěch čestného Vinzadóra, v opeře se Jesó di Lenda zabije sám.

²⁵⁶ VOGEL 1967. s. 293-294.

²⁵⁷ BETTRAMELLI, Antonio. *Tři povídky*. Brány nebes. Dům v lese. Maréja. Praha: J. Otto, 1910. Překlad A. Muťovský.

Tragická jednoaktová opera byla komponována na Voglovo libreto. Pravděpodobně nebyla psána na zakázku, poněvadž šéf opery NDMS Emanuel Bastl, jemuž své dílo Vogel po dokončení předložil, neprojevil o uvedení díla zájem. Premiéra se proto odehrála pod taktovkou Karla Nedbala na olomoucké divadelní scéně 29. 9. 1923 (režie Bohuš Vilím) společně s Ferrariho Zuzančiným tajemstvím.²⁵⁸ Opera zazněla ještě ve dvou provedeních: v Moravské Ostravě (3. 11. 1925) a v Brně (1928).²⁵⁹

Recenze olomoucké premiéry v tisku se týkala reprízy a vyzdvihla cit autora pro dramatické momenty a schopnost vystihnout všemi výrazovými prostředky atmosféru příběhu. Hudebně působila svým sugestivním a účinným sloučením verismu s modernismem v duchu Straussovy Salome. Celkově dílo vyznělo invenčně se zdařilou kresbou hlavních postav.²⁶⁰ Chabou instrumentaci druhé poloviny opery uváděla pozdější recenze z ledna 1924.²⁶¹ Ta vytýkala autorovi také nejasnost ve vnitřním harmonickém ukotvení v německo-francouzských hudebních směrech [?], které by jistě sneslo výraznějšího základu.

V ostravském NDMS byla Maréja uvedena díky tehdejšímu řediteli divadla Františku Uhlířovi a to v dramaturgické koncepci Večera operních novinek. Tehdy ji doplnila opera Františka Suchého Lásky div na téma Julia Zeyera. Inscenace obou opusů se ujali dirigent Bohdan Halík a režisér Jan Kühn, scénu vytvořil Viktor Kutzer. Recenze ostravského referenta Milana Balcara označila Suchého operu za dílo málo bohaté a výrazově příliš jednobarevné také ne dost poutavé, postrádající potřebnou lyriku. Voglova Maréja dopadla v hodnocení mnohem pozitivněji. Balcar shlédl také Voglovu premiéru v Olomouci, neboť výrazové provedení dirigenta Bohdana Halíka v NDM označil za mnohem výraznější a plnější, které překonalo rozpaky mladého skladatele v jeho operní prvotině a podpořilo cenné stránky díla, zejména jevištní cítění a bohatou invenci při hudebním řešení dramatické situace. I přes obtížná místa, jež předkládá libreto, se Voglovi podařilo tvořivě vnést do díla lyriku i drsnost venkovského prostředí. K hudební rovině se Milan Balcar vyjádřil: „*A dar hudebně dramatické všestrannosti Voglovi rozhodně je dán; on dovede přesvědčivě svou hudbou vyjádřiti jak něžný zjev Maréjin, tak citové zanícení Vinzadórovo, nezpůsobí mu potíže vyličiti drsný zjev Jezův a jeho závěrečný obrat a zdařily se mu také scény sborové, ať už veselé a žertovné, nebo vážného zabarvení.*“ Konkrétně vyzdvihl efektní sborový přednes Otčenáše napsaný Voglem pro jeden hlas s výrazným hudebním orchestrálním doprovodem! Vedle

²⁵⁸ Opera byla uvedena společně se Zuzančiným tajemstvím Wolfa Ferrariho. Tisk uvádí, že premiéra byla odložena z 22. 9. 1923, jak uvádí divadelní tiskoviny, na sobotu 29. 9. 1923. [zpráva] *Národní politika* 28. 9. 1923, s. 13.

²⁵⁹ ČMH, sign. S 222/ 1884-1895 recenze opery Maréja.

²⁶⁰ Jaroslav Vogel: Maréja. *Našinec* 5. 10. 1923, s. 6.

²⁶¹ Jaroslav Vogel: Maréja. *Nové směry* 26. 1. 1924, s. 2.

smyslu pro zdravý a jasný zvuk a smyslu pro instrumentaci přiznává kritik přítomnost vzorů, což bylo považováno u mladých a začínajících autorů za přirozené. Ostravská premiéra v roce 1925 byla svěžím a dramaticky výrazným představením a publikem byla opera přijata srdečně, s neskryvanými sympatiemi k dirigentu, který s ostravským divadlem prožil čtyři roky.²⁶² Kritika uvádí, že o uvedení díla se uvažovalo v pražském Národním divadle, o partituru požádalo také plzeňské a bratislavské divadlo, ale k realizaci nakonec nedošlo. Dalšího provedení se tedy o tři roky později ujalo Divadlo Na Hradbách v Brně. Voglova jednoaktovka doplnila operní novinku Voglova vrstevníka a taktéž žáka Vítězslava Nováka Karla Boleslava Jiráka (1891-1972) *Žena a bůh* (10. 3. 1928). Hudebně obě opery nastudoval dirigent Zdeněk Chalabala, režijně pak Ota Zítek. Představení věnovalo divadlo velkou péči. Tentokrát kritika Maréji byla mnohem důraznější. Upozornila na slabiny libreta a nezastíraný eklektismus veristických oper.²⁶³ V konfrontaci obou soudobých oper vyznělo mnohem lépe Jirákovo dílo, neboť jako jeho operní prvotina prokazovala kompoziční zralost a kreativitu v duchu moderních tvůrčích metod a stylové ukotvenosti.²⁶⁴ Kritiky zaujala vedle hudebního pojetí také filozofická platnost antického dramatu Apollonia z Tyany (autor: Jiří Karásek ze Lvovic (1871-1951) a tento přesah nekorespondoval s výpovědí čerpající z prostého vesnického prostředí Voglovy opery. Tematicky značně nesourodá díla spojovala pouze smrt hlavních postav obou příběhů, což bezesporu nestačilo k podpoře nosnosti dramaturgické linie a akceleraci celého operního večera.

Sám autor opery s odstupem času přiznává ve své práci vliv veristů a Richarda Strausse, zejména jeho *Salome*, i nedostatek osobitosti. Avšak přednost viděl v pevné a efektní výstavbě díla. Také zmínil, že jeho aspirace, jako málo zkušeného operního tvůrce, nebylo vytvořit zcela nové originální dílo, ale s úctou dostát kvalitám a úrovni standardu operní literatury.²⁶⁵ Nakonec ani v případě Jirákovy opery *Žena a bůh* kritikové neopomněli připomenout patrnou inspiraci autora ve Straussově *Elektře*. Zatímco Jirákov *Žena a bůh* se dočkala uvedení v pražském Národním divadle v roce 1937 v režii Ferdinanda Pujmana a se scénografií Jana Zrzavého, Voglova *Maréja* již v divadle nezazněla. Přispěla tomu jistě také pozdější nežádoucí angažovanost autora příběhu Antonia Bettramelliho, který, jak se později

²⁶² M. B. Suchého „Lásky div“ a Voglova „Maréja“. *Moravsko-slezský deník* 5. 11. 1925. OM, sign. II J 85 recenze Milana Balcara 1925-1926.

²⁶³ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1894 - k -. Dvě české premiéry. *Lidové noviny* 13. 3. 1928.

²⁶⁴ KOŘISTKOVÁ, Michaela. Od Apollonia z Tyany k Ženě a bohu. In *Divadelní revue*, roč. 17, 2006, č. 4, s. 17-26. ISSN 0862-5409.

²⁶⁵ VOGEL 1967, s. 295.

ukázalo, patřil k čelným představitelům italské fašistické kultury.²⁶⁶ V roce 1925 totiž podepsal Manifest fašistických intelektuálů. Tato jeho politická inklinace a současně vyostřující se společenská atmosféra mohla být rovněž důvodem, proč se Maréja dále již nehrála.

4. 3. 3. Mistr Jíra (1926) – hudební komedie o jednom dějství

Jednoaktová hudební komedie o třech scénách vznikala v roce 1924 na vlastní libreto Jaroslava Vogla, které zpracoval podle povídky Zikmunda Wintra „Vlašský král a česká švadlí“. ²⁶⁷ Opera se dočkala dvou adaptací. Premiéru měla v pražském Národním divadle 30. března 1926 současně s derniérou Petrušky Igora Stravinského. Odehrálo se celkem šest představení (do 27. 5. 1926) v kombinaci s dalšími jednoaktovými kusy.²⁶⁸ V roli Jiřího se představil Jan Konstantin, Lenky Jarmila Novotná a vévody Theodor Schütz. Dirigentem byl Vincenc Maixner, režii připravil Ferdinand Pujman ve spolupráci se scénografem Bedřichem Feuersteinem. Dílo bylo zařazeno do dramaturgie v rámci prezentace novinek české operní tvorby. Spolu s Voglovým dílem v sezoně 1925-26 Národní divadlo uvedlo ještě opery Před slunce východem E. F. Buriana, Zichovy Preicézky, Polského žida Karla Weisse a balet Doktor Faust (Mefistofela) Františka Škvora. O rok později, v době tamějšího Voglova působení, se ujalo jevištní realizace Mistra Jíry Městské divadlo v rodné Plzni (premiéra 22. 4. 1927) a uvedlo ji společně s Pucciniho veristickou komickou operou Gianni Schicchi z roku 1918.

Děj se odehrává se v Praze roku 1603 za císaře Rudolfa II., úvodní scéna nás zavádí do malého domku u Vltavy. Příběh má jasnou koncepční dramatickou linku bez sekundárních témat, která by odpoutávala či rozptylovala pozornost recipienta, s potřebnou dávkou teatrálnosti a kinetickou eskalací jednotlivých scén. Struktura opery je rozložena do třech scén (celkem 131 čísel) s dílčími a závěrečnou gradací, kterou podporuje dramatická kumulace situací a postav na scéně. Zápletka je jednoduchá: žena (švadlenka Lenka) se dostane do centra zájmu vévody d'Este. Je uvězněna v komnatě, kam má přijít vévoda dobýt její srdce, ale naštěstí vtipný Mistr Jíra vymyslí záměnu za jinou ženu. Ta pod rouškou závoje přijímá

²⁶⁶ BETTRAMELLI, Antonio. In *Slovník italských spisovatelů*. PELÁN, Jiří (ed.). Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-180-9.

²⁶⁷ Klavírní výtah vyšel v Praze v Hudební matici umělecké besedy v roce 1926 (Paříž: Max Eschlig & CIE., Londýn: J. & W. Chester LTD., Liepzig: Breitkopf & Härtel).

²⁶⁸ V. Blodek: V studni, P. Mascagni: Sedlák kavalír, P. Leoncavallo: Komedianti, M. Ravel: Z pohádek naší babičky.

vévodovy poklony, ale celou záletnickou akci nakonec naruší vévodova manželka. Aby vévoda zastřel své záletné úmysly, obdaruje Lenku dary do smlouvaného manželství s mladým rybářem Přemkem, prekérní situace je vyřešena a všichni mohou být spokojeni.

Látku k napsání své první opery Vogel čerpal z historické povídky Zikmunda Wintra Vlašský král a česká švadlí, jejíž zápletko vede k výměně ženy v prekérní situaci za jinou. Obdobná zápletko se záměnou dvou žen coby přijatelného řešení situace se v operní historii několikrát osvědčila. Rozvinula ji *commedia dell'arte* a tento její koncept se stal pointou řady literárních příběhů. Paralelu převleku a záměny identity je možné spatřovat v úspěšné *figarovské* tématice *Piera-Augustina Carona de Beaumarchais* z druhé poloviny 18. století, jehož tři dramatické zápletky byly podkladem ke vzniku libret slavných oper W. A. Mozarta *Figarova svatba* a *Lazebník sevillský* *Giaccoma Rossiniho*. Princip záměny a atribut závoje (masky) se objevuje také ve Verdiho opeře *Don Carlos*. Modelovou scénou příchodu hudebníka Kohoutka ve zpěvohře *Mistr Jíra*, který si jde pro odměnu a je interpretován příznačnou barvou hlasu klarinetu (in Es), jako přívlastku lidové muziky, se Vogel přizpůsobil zažité konvenci.

Hudební vyjadřování Jaroslava Vogla v této opeře je charakteristické bitonalitou, invencí technických kompozičních modelů a postupů, kdy jednotícím prvkem je tonalita²⁶⁹ a příznačné motivy. Harmonicky dochází k souznění s narativní rovinou libreta a je dokladem Voglova sensitivního dramatického cítění. Jednoaktovka, jako odezva veristů na rozbuje lá díla romantismu, nedovoluje svými časově omezenými dispozicemi rozvinout na této úsporné ploše výraznější a hlubší hudební konstrukce, nekonkuruje velkým operám, avšak v souhře se zpracovaným námětem působí vyváženě. (Příloha č. II/9).

Výběr klasického literárního příběhu, či spíše vtipné epizody, zejména jeho adaptace na operní komedii, je vstřícným krokem směrem k posluchači. O oblibě a úspěšnosti tohoto žánru se mohl Jaroslav Vogel přesvědčit už v době svých studií v Paříži, kdy v roce 1911 měla v *Opéra comique* premiéru Ravela jednoaktovka – *buffa* – *Španělská hodinka*. V atmosféře 20. let, kdy do dramatického umění vstupují zcela nové náměty a obsahy, působí *Mistr Jíra* archaicky, poněvadž mentálně setrvává v dobře známých schématech. Naopak hudební vyjádření Jaroslava Vogla vykročilo zřetelně do fáze nové tonality hudby přelomu 20. století.

Jak reagovala kritika na prezentaci opery Jaroslava Vogla v Národním divadle. Zajímavé bylo zjištění, že humorný příběh s dramatickou zápletkou, který podle názvu „hudební komedie“

²⁶⁹ Tonalita v okruhu E dur, e moll, d moll, ve třetí scéně je přenesena do dominantní polohy H dur, A dur, a moll, B dur.

očekávalo publikum, postrádal potřebné komiky. Také zde kritika uvádí, že Voglova hudba předešla libreto. Disharmonie byla shledána mezi veseloherní složkou a příliš složitou hudbou, rozpínající se mnohdy až zbytečně poeticky v místech, kde k tomu není důvod. Přesto se dílu dostalo uznání pro upřímnou, procítěnou hudbu bez afektovanosti a tehdy nepřijatelného „hypermodernismu“. Vedle výrazných motivů postav, které se jevily jako plastické a mnohotvárné, se autor výborně zhostil barvitě instrumentace také vokálních partů.²⁷⁰ Pro Jaroslava Vogla z této kritiky vyplynulo, že má mnohem zřetelnější tvůrčí dispozice k dramatické opěře, než ke komické, a že jeho cesta, jak vrátit divadlu i opěře její přirozená práva, se ubírá správným směrem.

4. 3. 4. Jovana (1939) – první celovečerní opera Jaroslava Vogla

Tento literárně zpracovaný námět o Jovaně, ženě z černohorské vesnice, podle srbského autora Mičuna M. Pavičeviče (1879-1974) doporučil Jaroslavu Voglovi na podnět ředitele vídeňské Lidové opery Carla Lustiga-Preana, se kterým se Vogel setkal při jeho návštěvě Moravské Ostravy v začátcích ostravského působení (1919) rakouský autor libreta Alexander Roda Roda (1872-1945).²⁷¹ Pro Jaroslava Vogel nebyla jihoslovanská hudba neznámou oblastí, neboť v době své publicistické činnosti komentoval v pražském tisku Jihoslovanský večer, VIII. koncert Spolku pro moderní hudbu, kde se ve své recenzi podrobně věnoval formálním rozborům skladeb soudobých a jejich kompoziční technice.²⁷² Jedním z uváděných autorů, Srb Miloje Milojevič, žil přímo v Praze. Zájem o jihoslovanské písně a hudební kulturu těchto zemí projevil také Ludvík Kuba, sběratel a autor publikace Slovanstvo ve svých zpěvech, s nímž se Vogel seznámil při přednáškách na půdě Umělecké besedy v létě 1926.²⁷³ Zárodky vzniku této opery pochází tedy z období o mnoho let dříve, než byla započata, zhruba do roku 1935, jak je uvedeno na stránkách skic Jovany.

Hlavními postavami opery jsou černohorský předák Mile v podání hrdinného barytonu a jeho žena Jovana (dramatický soprán), dále pak Maria a Mileho bratři Rada, Niko a Dušan. Scéna, ve které se příběh odehrává, předkládá pohled na vesnici nad hlubokým údolím na pozadí skalnatého útesu. K němu vede příkrá stezka, jež je v dálce vroubena skalami. V popředí černohorská krčma, na druhé straně statek, vše chudé, ale malebné. Úvodní vokální partie je

²⁷⁰ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1898 Jaroslav Vogel: Mistr Jíra. *Národní listy* 1. 4. 1926.

²⁷¹ Vlastním jménem Alexander/Sándor Friedrich Ladislaus Rosenfeld, snad narozen Drnovicích u Vyškova, uvádí se též Zdenec ve Slavonii, zemřel v New Yorku. VOGEL 1967, s. 298.

²⁷² V referenci z 16. 2. 1925 v deníku Čsl. republika hodnotil skladby Antony Dobroniče, Benita Barsy, Miloje Milojeviče, Jury Tkalčiče a dal. ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1168.

²⁷³ Tamtéž, 13. 5. 1926 a 12. 6. 1926.

svěřena Guslarovi – vstupuje a s doprovodem primitivně drženého tónu na svých houslích deklamuje recitativ. Ústřední myšlenkou je vztah muže a ženy a konflikt mezi věrností a touhou po dítěti. Jovana nemůže dát svému muži syna, vzdává se tedy své lásky k němu, opouští ho, aby jeho touha po otcovství byla naplněna, i když se tak stane s jinou ženou.

Československou premiéru této opery představil 30. 3. 1939 inscenační tým Národního divadla moravskoslezského. Dirigoval autor, k režijní a výtvarné spolupráci si pozval Karla Konstantina a na choreografii se podílel šéf balet Emerich Gabzdyl.²⁷⁴ O dva roky později

1. 4. 1941 uvedlo Jovanu brněnské Divadlo Na Hradbách v režii Miloše Wasserbauera, scénografii navrhl Václav Skršný, v pěveckých rolích se představila Štěpánka Jelínková jako Jovana a jejího muže Mileho zpíval Václav Bednář. Recenze se shodují na absenci osobitosti díla a na tendenci k verismu, ale uvádějí také řadu pozitivních rysů.²⁷⁵ Po zhlédnutí ostravské premiéry zmiňuje hudební kritik Milan Balcar citlivý smysl autora pro odstíny dramatické nálady, nachází také vliv Musorgského a Rimského-Korsakova.²⁷⁶ Dílo tedy nepřineslo zcela nové a neznámé hodnoty, je řešeno celkem obvyklými výrazovými prostředky, ale autor je využívá s velkými dramatickými účinky. Hudba Jovany je rytmicky živá a lyricky vroucí, orchestrace barvitá, přehledná a srozumitelná. Opera má dramatický spád, struktura díla je dobře vystavěna. Negativa se projevila ve výběru předlohy, v kolizi mezi jednoduchou konstrukcí příběhu a hudebním dramatismem Voglovy hudby, jak vyznívá z recenze: „*Celkem asi stejná míra světla jako stínů ... Ba snad i o úsilí o vytvoření jakési novodobé velké opery, bylo by lze mluvit, uváží-li se, do jakých rozměrů jednak slovy, ale hlavně všemi hudebními prostředky je vyzdvižen celkem prostý milostný příběh „Jovany“, jak ne dost logicky je slučována živelnost jižních typů s psychologickou drobnokresbou jejich nití, jak do scén vrcholné vážnosti, jen z ohledu na ryze vnější divadelní efekt jsou vkládány drasticky kontrastující vsuvky (pasáček), jak vystupňovaný církevní pathos, který má být zosobněním mravní vily lidu, nakonec obratem ruky se láme, nehledě k tomu, že jeho hlavním mluvčím je pop, zase jen kvůli ryze divadelnímu efektu zpodobněný jako figurka dosti pochybné lidské hodnoty, a podobně.*“²⁷⁷ Hudební historik a kritik Gracian Černušák se vyslovil o Voglově Jovaně, že to je jeho nejlepší opera, ne sice průbojná, ale hodnotná, vnitřně pevná a navenek vděčná, lidová opera, jejíž ústředním motivem je vnitřní konflikt ženy matky a manželky.²⁷⁸

²⁷⁴ Přímý rozhlasový přenos reprízy opery Jovana se vysílal 11. 5. 1939 stanicemi Československého rozhlasu Moravské Ostravy a Brna.

²⁷⁵ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1907-1921 zprávy a recenze k opeře Jovana.

²⁷⁶ OM, sign. II J 85 Voglova „Jovana“ původní ostravská zpěvoherní novinka (M. B.). *Moravsko-slezský deník* 1. 4. 1939.

²⁷⁷ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 0910 -ba-. Jovana. Operní premiéra na NDMS 30. března. *České slovo* 2. 4. 1939.

²⁷⁸ Program Státní divadlo Brno, 1990, č. 9, s. 109. Národní divadlo Praha, archiv.

4. 3. 5. Hiawatha (1973) – indiánská opera

Kompozicí poslední opery Hiawatha se Jaroslav Vogel intenzivně věnoval v letech 1963-4, první verze scénáře však vznikaly už za druhého ostravského pobytu, někdy v červnu 1928.²⁷⁹ Tehdy si pro hudební adaptaci vybral známou epickou báseň amerického básníka Henryho Wadswortha Longfellowa (1807-1882). Píseň o Hiawathovi (*The song of Hiawatha*) vyšla v Bostnu v říjnu 1855. Longfellow, slavný představitel americké převážně lyrické poezie s evropskými prvky, byl profesorem moderní literatury na Harvard University (Cambridge, Massachusetts) a mimo jiné jako první Američan přeložil Dantovu Božskou komedii. Stal se velmi populárním nejen na domácí půdě, ale také v Evropě. Jeho tvorba, přeložena do řady jazyků, se významně zapsala do dějin americké literatury, neboť se v době vzniku významně podílela na kulturním a vzdělanostním vzestupu Ameriky. Indiánské legendy po generace přispívaly ke kulturní identifikaci americké populace a literární zpracování Hiawathy – legendární osvícené postavy vůdce dávného irokézského indiánského kmene Onongadů, zosobňující symboly odvahy a míru, podobně jako téma o Kryštofu Kolumbovi, se zde stalo pokusem o národní epos. Píseň o Hiawathovi iniciovala již krátce po uveřejnění v Americe několik hudebních zpracování.²⁸⁰ Také Antonín Dvořák byl básnickou formou o Hiawathovi inspirován. U nás vycházela poezie H. W. Longfellowa už od přelomu 20. století.²⁸¹ Zmíněný titul vyšel poprvé v roce 1905, kdy přeložil Hiawathu František Prachař a ve vlastním nákladu ji vydal v Plzni, známější je však překlad Josefa Václava Sládka (1909).²⁸² Longfellow zaujal neortodoxním metrem a nezvyklým rozměrem svých veršů, jak výstižně napsal v doslovu překladatel Pavel Eisner.²⁸³ Právě v Písni o Hiawathovi Longfellow uplatnil metrickou podobu finské poezie, vzorem mu byl zejména finský trochej, především styl finského národního eposu Kalevala Eliase Lönnrota (1802-1884).²⁸⁴ Píseň o Hiawathovi se stala reprezentantem americké literatury ve světové poezii. Jaroslav Vogel si tedy vybral tuto předlohu nejen pro její literární kvality, ale také pro poetiku indiánské kultury, která je po

²⁷⁹ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 993-1000, 1063-1084 materiály týkající se opery Hiawatha.

²⁸⁰ Emile Kras (1858), Frederick Russel Burton (1961-1909), Samuel Coleridge-Taylor (1898-1900).

²⁸¹ Longfellow, H. W. *Básně*. Praha: J. Otto, 1902. Přeložil Antonín Klášterský.

²⁸² V překladu Josefa Václava Sládka pak báseň vyšla v roce 1909 ve Sborníku světové poesie (č. 97), po válce pak v letech 1952 a 1957 v pražském nakladatelství Melantrich. Longfellow, H. W. *Píseň o Hiawathovi*. Praha: J. Otto, 1909. Longfellow, H. W. *Píseň o Hiawathovi*. Praha: Melantrich, 1952, 1957. *Song of Hiawatha* (česky) Brno: Tribun EU, 2007, 2009. ISBN 978-80-7399-450-1. Překlady Písně o Hiawathovi se věnoval také Pavel Eisner (1957).

²⁸³ EISNER, Pavel. Longfellow a jeho Hiawatha. In Longfellow, H. W. *Píseň o Hiawathovi* Praha: Toužimský a Moravec, 2000. s. 7-29. ISBN 80-7264-020-8.

²⁸⁴ Metrum s nerýmovaným trochejským čtyřstopým veršem. O eposu Longfellowa též GASPAROV, Michail Leonovič. *Nástin dějin evropského verše*. Praha: Dauphin, 2012. ISBN 978-80-7272-248-8.

generace nositelem řady významů. Specifická struktura i obsah rituálů, se symbolikou vizuálních a pohybových prvků, poskytují lákavé možnosti dramatického ztvárnění sémioticky bohatého prostředí se silnou duchovní rovinou realizovanou šamanismem apod. Přesto však Vogel Longfellowovy verše, přesněji dvaadvacet zpěvů s řadou epizod, nepoužil, příběh mu sloužil pouze jako předloha. Bylo by téměř nemožné takto rozsáhlou fresku s často abstraktními výjevy převést do zjednodušené povahy operního dialogu. Se záměrem funkční obsahové náplně a dramatického spádu si libreto proto Jaroslav Vogel vypracoval sám. I když libreto nedosahuje pochopitelně Longfellowových kvalit, přesto si uchovává povahu básnického vidění předkládaného příběhu. Interpretuje dávnou legendu o indiánském hrdinovi Hiawathovi a jeho milé Minehahě. Ústředními tématy jsou konstantní hodnoty indiánů, kterými jsou vazba k tradici, historii kmene, vazba k půdě, úcta k předkům, úcta ke stáří, svoboda, odvaha a čest a neposlední řadě sounáležitost s přírodou a překonávání konfliktů a překážek, na jejichž řešení často závisel život celé komunity.

Příběh o Hiawathovi znázorňuje problematiku indiánů minulých století, problém specifických skupin obyvatelstva s nezrušitelnou vazbou na kořeny, přírodu a půdu a nutnost souhry s přirozeným prostředím. Člen kmene s ušlechtilými vlastnostmi, vůdce lidu a bojovník se stává symbolem vědomí indiánů o právu na existenci, na svobodný život na svém území podle starých zákonů. Indiáni bojují s nepřízní přírody po svém, šamanskými rituály. Hiawatha se rozhodne nevzdávat svůj sen, o záchraně komunity. Jeho milovaná Minehaha umírá hladem. V tu chvíli se Bída a Hlad stávají zhmotnělými postavami (objevují se ve 4. obraze ve scéně s Šamanem), zároveň v širším smyslu symbolizují zlo. Hlad vyzývá Hiawathu k zápasu na život a na smrt, boj je urputný, ale Hiawatha vítězí. Nastává radostná oslava. Kukuřičný klas, vyrostlý na místě boje, se stává symbolem vítězství hojnosti a úrody nad Hladem. Hiawatha naplnil svůj sen, jeho kmen může žít v míru a přátelství. Sémantické pole námětu vychází z mytologie, a tento archetyp vítězství dobra nad zlem se objevuje kontinuálně v dramatickém umění ve všech stylových obdobích a historických fázích.

V roce 1966 v jednom z rozhovorů Vogel komentoval přípravu kompozice opery Hiawatha. Vedle textové dokumentace se věnoval také studiu hudby amerických indiánů s jejich charakteristickou pentatonikou. Podrobné poznámky sdělují, že s velkou pravděpodobností Vogel čerpal z publikací Juliána Tiersota a George Catlina a ty mu poskytly cenné detailní informace o indiánské kultuře, attributech jejich života včetně notových záznamů indiánské

hudby.²⁸⁵ Původně uvažoval Jaroslav Vogel o zhudebnění příběhu o Hiawathovi jako o baletu, pravděpodobně chtěl akceptovat přítomnost rituálů a specifčnost indiánských rytmtů, ale nakonec se rozhodl pro operní formu. O vztahu k tomuto dílu sám vypovídá: „*Nejvíc mě na té látce poutá přírodní prvek, nejen příroda, řekl bych zevní, krása divoké krajiny, jak ji vyličil starý americký básník, ale i příroda v lidském nitru. ...je to příběh o člověku, který dal celý život do služeb myšlenky míru.*“²⁸⁶ V tomto duchu také dílo vyznívá. Velká role připadá atmosféře. Scénická předehra uvádí hlavní téma Hiawathy. Melodický motiv Hiawathy je v průběhu opery často citován a modifikován, motivem se taktéž stává rytmický model Hiawathy, který je uváděn po celou operu.

Příběh představuje dva kontrastní světy. Svět Hiawathy s jeho malebnou přírodou na úpatí rudé prérijní hory, kde panují tradice, čisté vztahy, čisté úmysly, jejichž metaforou je průzračný vodopád (Minnehaha Falls – inspirace H. W. Longfellowa), u kterého se setkává se svou velkou lásku Minehahou. Jejich sňatek je zárukou míru mezi kmeny. Opakem čistého přírodního světa je svět Megissogwanův, otevírající ve čtvrtém obraze děsivý svět havěti, ohnivých hadů, obrovských volských žab s vypouklýma žlutýma očima, jemuž doplňují moskyti, upíři, pavouci, bludičky... Do příběhu lidských bytostí vstupují nezvané přízraky.

Těmi hlavními v tomto smyšleném světě jsou tentokrát Hlad (Bukadawin/, tetelící se v bílé plachtě a ve žluté látce pak přízrak Zimnice /Ahkosewin/. V tomto místě (4. obraz) se mění hudební nálada opery, Vogel zde dosahuje potřebného efektu změnou instrumentace a hudebních vyjadřovacích prostředků, oprošťuje se od rytmických schémat indiánské hudby, vkládá nosnou baletní vložku. Přichází krutá zima, zásoby potravy docházejí a Hiawathův kmen postihne hlad a utrpení. Hlad a Zimnice se vkrádají za Hiawathou až do vigvamu. Hiawatha nemůže snést utrpení hladovějící Minehahy a odchází na lov. Minehaha však rychle slábne, přichází lékaři – kouzelníci (šamani) a konají své obřady za její záchranu. Hlad a Zimnice vítězí a Minehaha umírá. Hiawatha konečně skolil srnce a přichází s úlovkem, ale Minehaha již nežije. Šum vodopádu připomíná Hiawathovi jejich první setkání. Smuteční andante přechází do maestosa „Velký Manito“ a Hiawathova árie se stává dominantou opery. Velký prostor je v opeře věnován sborům. Již od úvodní partie sbor hraje v opeře významnou roli, zvláště jeho ženská část interpretuje zvukomalbu vody, vodopádu (cituje jméno Minehahy), vanutí větru, exotický vzhled živočichů, ozvěnu apod. Charakteristickými hudebními prvky opery jsou práce s motivem, práce s rytmickými a melodickými figurami,

²⁸⁵ Jednalo se pravděpodobně o práci: TIERSOT, Julien. La musique che les peuples les indigenes de l’Amerique du Nord. Paris, Leipzig: Fischbacher, Breitkopf&Hartel, 1910. CATLIN, George. *Die indianes Nord-Amerikas*. Edinburg: John Grant, 1926.

²⁸⁶ Indiánská opera. *Svět v obrazech*, 1. 10. 1966. Národní divadlo Praha, archiv.

chromatika a bitonalita, změny metra v duchu dramatického spádu děje. Po formální stránce Vogel zůstává u svých oblíbených kompozičních technik, do opery zařazuje kontrapunktické hudební formy, jakými jsou fugato, canon, passacaglia a variace. Tyto klasické techniky modifikuje a podrobuje invenci v duchu literární předlohy a libreta.²⁸⁷ V celkovém programu opery je patrná mnohaletá divadelní praxe pozitivně se promítající do konečné struktury díla: citlivé střídání dialogů s monology, árie znázorňujícími citové rozpoložení postav, uplatnění různých hlasových oborů.²⁸⁸ Zajímavé je Voglovo zařazení modlitby – uspávkanky v ženském partu (v tomto případě árie Minehahy „*Ty jsi v sen mne uspávala*“).

Ještě za Voglova života byla opera v dramaturgickém plánu Národního divadla v Praze, k realizaci ale nedošlo. Inscenace opery v československé premiéře, se Jaroslav Vogel nedočkal, zazněla až 9. května 1974 v Divadle Zdenka Nejedlého (SDO Ostrava)²⁸⁹ jako předposlední operní premiéra sezony v rámci Roku české hudby. Jednalo však o zásadní úpravu originálu, neboť dílo tak jak bylo napsáno, bylo ve smyslu inscenačním považováno za sporné. Tohoto úkolu se ujal Zbyšek Malý, který upravil libreto a dirigent Jiří Pinkas přepsal Voglovu partituru a celou operu také nastudoval.

Voglova koncepce se držela legendy a zasadila příběh do Ameriky do doby před příchodem Evropanů, Zbyšek Malý posunuje hlavního hrdinu v čase. V upravené verzi patří příběh do pozdějšího období. Místo úvodní partie odehrávající se v táboře Onsondágů, se Hiawatha se stává nájemním stavebním dělníkem na periferii New Yorku, kde vzniká nový svět mrakodrapů. Tento nový život ve velkoměstě ani práce jej nenaplňuje, touží po přírodě, ve které vyrostl. Sní o návratu, vzhlíží k minulosti, vyznává svobodu a mír. „*Chci být orlem*“ s těmito slovy odchází z New Yorku a vrací se domů, do rezervace k původnímu způsobu života v přírodě. Je však zděšen, vidí jen bídu a hlad... Mimo obsahovou změnu byla přepsána také řeč Minehahy, Nokomis i dalších postav. Také scéna Hiawathova zápasu s Mondaminem je u Vogla pojata spíše jako zkouška, než jako nenávislný boj na život a na

²⁸⁷ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 986 Kontrapunktické a absolutní hudební formy v Hiawathovi. Podle obrazu:

1. Fugato – úvodní partie sboru – imitace písně „Dík a sláva Manitu“, 2. slavnost vesničanů, písně dívek „Vešlo už jasně...“, 3. canon „A teď – můj“, „zápas s...“, svatební passacaglia, 4. Fugato u san, pak passacaglia, variace $\frac{3}{4}$ fis, 5. variace, sbor – píseň, canon ..., smrt – passacaglia, 6. ... m.... fuga, canon „Což byla válka, canon, passacaglia – zápas s M., canon „Zůstaň, Hiawatho!“

²⁸⁸ Hiawatha – tenor, Nokomis, jeho bába – alt, Manito – bas, dakotský šípář – bas, Minehaha, jeho dcera – soprán, Megissogwon – basbaryton, Mondamin – tenor, Bukadawin /Hlad / – tenor, Ahkosewin /Zimnice/ – alt, válečníci, lid, havěť Megissogwonova – sbor, balet

²⁸⁹ Hiawatha – opera o 6 obrazech. Libreto napsal skladatel, podle jeho pokynů korigoval Zbyšek Malý. Dirigent Jiří Pinkas, režie Ilja Hylas, scéna Květoslav Bubeník, kostýmy Helena Müllerová. V roli Hiawathy se představil Jaroslav Hlubek.

smrt, ale místo sličného mladíka jej v realizaci představuje odpudivý šedý kostlivec.²⁹⁰ Megissogwon mezi havěti je oblečen do apartního kostýmu amerického manažera řečníci za pultem s mikrofony. Vedle žab a hadů v Megissogwonově stanu se objeví také sličné girls. Realizátoři tedy rozšířili zhoubné důsledky hladu až k soudobým destrukčním prostředkům – jedům a drogám. Snaha o aktualizaci vedla inscenátory k podstatným zásahům do díla a implementace prvku sociálního pokroku a časový přesun příběhu výrazně proměnil zamýšlenou rovinu hudební legendy. Přínosem byla jistě režijní koncepce Ilji Hylase. Ta využila scénického experimentu Květoslava Bubeníka k potvrzení poetické krásy indiánské rezervace s promítáním obrazů krajiny s jezery, vodopády a skalisky na zadní prospekt a akceleraci dojmu Voglovy hudby s indiánskými echy. Recenze ocenila choreografii Alberta Janíčka, zejména baletní kreace Ivana Huricha /Hlad/. V roli Hiawathy se představil J. Hlubek a Minehahy M. Ostatnická.²⁹¹ Státní divadlo Ostrava s operou hostovalo v Janáčkově divadle v Brně v rámci přehlídky československé dramatické tvorby 25. června 1974. Společně s Coriolanem Ján Cikker a operou Dáma a lupiči skladatele Ilji Hurníka zastupovala na přehlídce soudobé české hudební drama. Ani zde Voglova opera nedosáhla takové ohlasu jako v Ostravě. Kritika se věnovala také hudební stránce Voglova díla. Hudební zaměření směřovalo ke dvořákovsko-sukovské tradici a k italskému verismu a to především díky významné roli melodie, klasicky uzavřených čísel, baletních vložek apod. Přesto kritika poukázala na jistou retardaci některých míst, kterou nepřeklenula ani režie Ilji Hylase. Choreografie baletních čísel naopak působila příliš dekorativně. Realizovaný záměr, přes výrazné aspekty politicko-třídní, ustrnul na podobě poněkud dnes již překonané, ba archaické a celková faktura se vyznačovala statičností a tíhne spíše k oratoriu. Kritériím prezentace soudobé dramatické tvorby rekonstrukce Voglovy opery zjevně nevyhovovala. Úpravy a realistická aktualizace v hudební a literární interpretaci Voglovy Hiawathy smysl poselství Longfellowovy předlohy o úctě k životu, přírodě a lidským vztahům spíše přitížila a jen těžce se mohla sloučit s hudební poetikou díla, jak ji chtěl autor ve svém díle divákům předat. Snad nejpodrobnější analýzu Hiawathy napsal do Hudebních rozhledů Vilém Pospíšil.²⁹²

Tuto poslední velkou jevištní práci Jaroslava Vogla hodnotil takto: „*Voglova hudba není z nejvýraznějších, ale přece jen má některé nepřehlédnutelné charakterizační vlastnosti, jimiž*

²⁹⁰ POSPÍŠIL, Vilém. Voglova poslední opera. In *Hudební rozhledy*, Praha, roč. XXVII., 1974, č. 8, s. 362-364. Další recenze viz OM, kritiky: Opera o Hiawathovi. *Svobodné slovo*, Praha, 4. 7. 1974. „Hiawatha“ na scéně SDO. *Nová svoboda*, Ostrava 9. 5. 1974. PARMA, Pavel. Hiawatha na ostravské scéně. *Práce* 24. 5. 1974. Vogelův Hiawatha aktuální. *Ostravský večerník* 13. 5. 1974.

²⁹¹ Tamtéž. Po premiéře Hiawathy. Opera s indiánským námětem. (ec) *Nová svoboda* 22. 5. 1974.

²⁹² POSPÍŠIL, Vilém. Voglova poslední opera. In *Hudební rozhledy*, roč. XXVII, 1974, č. 8, s. 362-364.

nezaměnitelně a bytostně souvisí hudební se zhudebňovaným textem i atmosférou.“ Operu charakterizoval jako hudební legendu vybavenou profesionálními prvky operní praxe, která nezapírá zakořeněné vzory, ale vzdává se výbojů už dříve skladatelsky dosažených ve prospěch poetiky a koloritu příběhu, který si autor zamiloval. Ocenil dobrou interpretační úroveň sólistů i epizodních rolí, realizujících se v dobře napsaných vokálních partech. V závěru uvedl, že snaze inscenátorů opery o překonání konvencí se tento posun vzpírá. Takto československá premiéra Hiawathy odsunula dílo do zapomnění.

5. PUBLICISTICKÝ ODKAZ JAROSLAVA VOGLA

Teoretická rovina aktivit Jaroslava Vogla zahrnuje kritiky a komentáře, články, přednášky, ale také vlastní dramatické texty – libreta v próze i v básnické formě, překlady i nedokončené práce vztahující se k hudební interpretaci a dirigentské profesi. Snaha o hlubší pohled na hudební dílo, jeho expozici a příznivé přijetí u obecnstva vedlo Vogla k rozsáhlé a ilustrativní přednáškové činnosti, jejímž motivem bylo získání pozornosti posluchače. Všechna Voglova snaha o chápání a výklad hudebního umění vykrystalizovala vydáním ojedinělé odborné monografie Leoš Janáček Život a dílo (1963).

Publicistická a muzikologická činnost tvoří velmi zajímavou a veřejnosti méně známou součást Voglova hudebního odkazu a stojí za pozornost se této problematice šířeji věnovat, neboť Voglovy postřehy v mnohém překračují vnímání běžného pozorovatele hudebního dění.²⁹³ Zmíněná tvorba se vyznačuje neobvyklou dimenzí rozsahu i témat, zahrnuje stovky recenzních příspěvků, hudebních analýz dané problematiky s nezbytným umístěním témat do daného historického i společenského kontextu. Vzhledem k rozsáhlému časovému i tematickému záběru a komplexnosti publicistické činnosti Jaroslava Vogla není možné věnovat pozornost všem nuancím, které tyto prameny nabízejí, proto je nutné omezit je na nezbytnou, informačně nosnou selekci a zastavit se pouze u pramenů z hudebně historického hlediska závažných, či souvisejících s Voglovou kompoziční tvorbou a názorovou konvergencí s progresí evropské hudby 20. století.

5. 1. Recenze, komentáře, referáty, články, proslovy a přednášky

Jaroslav Vogel se profesionálně v Praze věnoval psaní referátů o hudbě do kulturní rubriky deníků Československá republika a Národní politika (v letech 1923-1926). V necelých třiceti letech v těchto člancích, komentářích a recenzích rozvíjel svůj intelekt, talent analytika, vybranou stylistiku a lingvistické schopnosti, jež mu dalo klasické vzdělání na gymnáziu a bezesporu také kulturní rozhled získaný studiem v evropských hudebních institucích. Vogel beral přístup recenzenta velmi vážně, stanovil si kritéria jak naplnit správně smysl referencí.²⁹⁴ Recenze a komentáře Jaroslava Vogla k hudbě, k soudobé tvorbě autorů a

²⁹³ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 893- 962. 974- 977, 1145-1259.

²⁹⁴ „Pro kritika nastává zde arci úkol těžký a zodpovědný. Ale i velmi čestný, neboť má-li míti kritika vůbec nějaký smysl výchovný a vůdcovský, musí umět obecnstvu podobné problémy alespoň ujasnit, ne- li rozestříti (neboť musíme všichni společně), chci tím říci, že kritika se nesmí spokojit s vyjádřením své subjektivní milosti či

referáty ke koncertnímu životu v Praze uprostřed 20. let předchozího století Jaroslava Vogla umožňují získat přehled o úrovni a vývoji hudebního dění v Praze, stejně tak poskytují náhled na tehdejší hudební vnímání a myšlení Jaroslava Vogla a dotváří tak jeho umělecký profil.

Česká poměrně uzavřená kultura na začátku 20. století se otevírala moderní evropské scéně zvolna, i když ve 20. letech, v předcházející dekádě, byla v Praze postupně hrána všechna stěžejní díla, znamenající pro hudební historii určité posuny a předěly. Komentovanými událostmi se staly premiéry domácí i zahraniční neprovedené tvorby a zejména koncerty hudby z Paříže, která platila stále za kulturní metropoli Evropy. Autentické zprávy o nich podával Bohuslav Martinů, jehož reference v Listech Hudební Matice spadají také do let 1924-1925. Celoživotní blízký vztah Jaroslava Vogla k francouzské hudbě, pramenící z osobního setkání s francouzskou kulturou secesní Paříže a hudbou francouzských romantiků a impresionistů, podnítilo několik kritik, počínaje Gounodovým Faustem a konče přednáškou o opeře Pelléas a Mélisanda Clauda Debussyho v roce 1948.²⁹⁵

Za učitele moderní francouzské hudby považoval Vogel spolu s některými ruskými autory v čele s Rimským-Korsakovem Hectora Berlioze. Uznával Berliozovo rafinované užívání bicích nástrojů a nazývá jej orchestrálním pyrotechnikem.²⁹⁶ Předního francouzského impresionistu Clauda Debussyho, zejména jeho operu Pelléas a Mélisanda, srovnává s Tristanem Richarda Wagnera, chápe jeho operu jako určité opozitum udržující jistou kontinuitu v námětu, v osudovém rozporu mezi poutem vnitřním a vnějším, avšak zcela rozdílného pojetí hudebního tónu, hudební poetiky i technického přístupu. Živě komentoval Vogel také příslušníky známé Scholy cantorum – Césara Francka, Alberta Roussela i svého učitele Vincenta d'Indyho. V říjnu 1924 slyšel Jaroslav Vogel dílo Alberta Roussela Slavnost jara (1920, Jarní slavnost op. 22). Vogel ohodnotil jeho spojení impresionistické barvitosti se symfonickou stavbou pevných kontur, prostotu formy, jež je absolutně hudební „... škoda jen, že Rousselova veselost není prosta jisté chtěnosti a jeho instrumentace, stlačující i nejprudší disonance do jedné barvy, ale vždy dosti průzračné.“²⁹⁷ Tato skladba napsaná roku 1920 ještě neprojevovala prvky budoucí vrcholné Rousselovy tvorby, ta se vyhranila směrem k neoklasicismu až v polovině 20. let. Rousselův růst však Vogel velmi dobře rozpoznal a jeho neobarokně uspořádanou Suitu F dur, op. 33 z roku 1926, ve které autor nalezl

nemilosti, nýbrž vyložit, oč vlastně jde.“ In VOGEL, J. Zpěv slavíka. Boj o Stravinského přenáší se konečně i na českou půdu. 25. 11. 1924. ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1168.

²⁹⁵ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 941 Debussy a jeho Pelléas, 4. 12. 1927 pro ostravský kulturní klub.

²⁹⁶ Tamtéž, inv. č. 1168 Z pražské koncertní síně. [?], 22. 10. 1924. Kritika se týkala Berliozova Římského karnevalu.

²⁹⁷ Tamtéž, inv. č. 1168 Z pražské koncertní síně. [?], 30. 10. 1924.

definitivní neoklasicistní (neobarokní) podobu,²⁹⁸ připravil pro první československé provedení v Moravské Ostravě (1938).²⁹⁹

Zajímavý je Voglův pohled na interpretaci pařížské avantgardy, šířící se zejména pověstí Ďagilevova baletu, kterou zatím české publikum ještě tehdy přijímalo s jistou rezervou. Též Igor Stravinský, aktuální ikona tehdejšího hudebního světa, byl do roku 1919 v Čechách téměř neznámým. Hned v počátku Voglovy referentské aktivity Stravinského hrála Česká filharmonie a Vogel komentoval Zpěv slavíka, aniž by tehdy jen tušil, že se s vůdčí osobností pařížské avantgardy jednou setká. Podtitul recenze Vogel nazval „*Boj o Stravinského přenáší se konečně i na českou půdu*“.³⁰⁰ Apeluje zde na Pražany, aby přijímali obohacující podněty zvenčí, zejména v případě Stravinského, připomíná v tomto směru otevřenost klasiků české hudby Smetany i Dvořáka. Pro Vogla Stravinského hudba představuje směřování k absolutním hudebním hodnotám, k čisté hudbě, reagující na romantickou rozvlácnost a sentimentálnost.

V prosinci 1924 zaznělo v Rudolfinu koncertní provedení Petrušky (1911) a písní Pribautky (1914). Vogel tehdy napsal o Stravinského přístupu k hudebnímu zpracování tématu: „*Vnějškový umělec? Ano! Ale vnějšek vypráví o člověku a studuje-li Janáček své milé bližní podle jejich mluvy, činí Stravinskij totéž dle jejich nestřežených pohybů. Dostává tak arcí jednu složku člověka, ale dosud málo prozkoumanou. Zachovává pečlivě jejich výběr. Neboť není náhodou, že záliba obírá se lidičkami, primitivními, jejichž upřímný zevnějšek vypovídá vše o jejich nesložitém nitru.*“³⁰¹ O rok později ocenil Stravinského hudbu ve scénické adaptaci téže skladby v Národním divadle (1925): „*...hudba nesálala teplo, ale veliký jas!*“.³⁰² V komentáři čtyř písní na ruské texty Pribautky, odhaluje Stravinského principy hudby bez poetické ideje, bez jakékoli duševní analýzy, pouhé momentky z viditelného vnějšího života. „*I zde jenom vnějšek: ale vnějšek, jenž říká všechno, co se v dotyčném případě dá říci.*“³⁰³

Vogel si uvědomoval typy uměleckých osobností a řadil je do archetypů, jejichž díla se překrývají a zároveň přesahují do zcela nových dimenzí a jejich vzájemné působení krystalizuje nové dějinné články. „*Každá epocha hudebních dějin vytváří svého zvláštního*

²⁹⁸ SCHNIERER, Miloš. *Proměny hudebního klasicismu*. Praha: Academia, 2005. s. 107. ISBN 80-200-1207-9.

²⁹⁹ Jaroslav Vogel: K prvnímu československému provedení Rousselovy suity F dur. *Národní listy* 15. 1. 1938.

³⁰⁰ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1168 Igor Stravinskij: Zpěv slavíka. Boj o Stravinského přenáší se konečně i na českou půdu. [?], 25. 11. 1924.

³⁰¹ Tamtéž, inv. č. 1168 Igor Stravinskij: Petruška. Pribautky. [?], 14. 12. 1924.

³⁰² Tamtéž, J. Zelenka: Dcera hostinského – I. Stravinskij: Petruška. [?], 26. 11. 1925.

³⁰³ Tamtéž, Igor Stravinskij: Petruška. Pribautky. [?], 14. 12. 1924.

typického představitele, svůj prototyp. Ne, že by ráz té které epochy byl jednoznačný, ne že by se celý její obsah vešel do díla jednoho byt' sebe většího mluvčího. Naopak: už rozdíly rasové, o individuálních ani nemluvě způsobují, že vždy žije současně vedle sebe několik ideových proudů, několik umělecky zcela protichůdných směrů, které za života svých představitelů svádějí obyčejně urputný boj, aby konec konců vešly ne-li rovnoprávně, tak alespoň s přiznáním téhož oprávnění do dějin hudby. Tak se dnes nerozpakujeme znáti se k Beethovenovi i Rossinimu, k Wagnerovi i Verdimu, Brucknerovi i Brahmsovi, k Straussovi i k Debussymu.“ Uvědomuje si také polaritu tvůrčího procesu, potřebu rovnováhy duchovní i řemeslné stránky a klima společenského prostředí, ve kterém se dílo rodí. „Přesto, vyjma snad ideální dvouhvězdí Bach a Händel, kteří ztělesňují na jedné straně duchovní i na druhé světské náplně své doby, nabývá vždy jeden z oněch současných představitelů té epochy vrchu, jakožto její poměrně nejúplnější krystalizátor a její historicky dějinný článek, zatím co jiní, o sobě třeba stejně rázovití, zůstávají jakoby okrajovou ozdobou. Tak vyjadřuje Mozart nejdokonaleji ovzduší rokoka s jistou grácií a dychtivým vdechováním života, Beethoven boj o svobodu individua, Wagner stává se monumentalizací procesu, který po uznání individua lidského obnovuje individuum národní. Onen proces, který jinde uskutečňuje Verdi, Smetana, Musorgskij, stává se pak prototypem oné příliš už sebejisté předválečné buržoazie, která udávala tón v nových národních státech. Poněvadž již nepamatovala předchozí války, vymýšlela rafinované vášně a hrála v dráždivém uměleckém pojetí. Je to generace, k níž patří vedle Stravinského stejnou měrou verismus, Puccini i Čajkovskij. Nelze dnes říci, zda za hlavní představitele zdravé reakce, jež už v posledních letech předválečných povstala proti tomuto případu, bude jednou označen Igor Stravinskij se svou tvrdou barbarskou rytmičností i strohým zvukem, anebo spíše Leoš Janáček se svým návratem k rodné půdě a její sladce drsné vůni. V každém případě můžeme býti hrdi, že obrat způsobil Slovan. Zatím ovšem větší světovou platnost má Igor Stravinskij. A také největší vliv na světovou tvorbu, a proto plně zasluhuje, aby mu v každém směru byla věnována zvýšená pozornost.“³⁰⁴ Ostatně svůj vztah k francouzské hudbě potvrdil Jaroslav Vogel ještě mnohokrát, ať už ve své dramaturgii divadelní nebo dramaturgii koncertní a došel naplnění nastudováním Debussyho opery Pelléas a Mélisanda (NDM 1947), o jejíž realizaci Vogel usiloval prakticky od návratu z Paříže, kde před lety kouzlo francouzské hudby pro sebe objevil. V komentáři k Ravelově Španělské hodině a k rané skladbě Ohňostroj Igora Stravinského Vogel podotkl: „Tito Ravelové a Stravinští neobohacují lidstvo, ale obohacují hudbu...“.³⁰⁵

³⁰⁴ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 958 Igor Stravinskij, přednáška v Klubu přátel kultury, Ústí 16. 2. 1938.

³⁰⁵ Tamtéž, inv. č. 1168 Z pražské koncertní síně. [?], 22. 10. 1924.

Soudobá tvorba představovala pro Jaroslava Vogla stěžejní segment hudební kultury kvalitativně se podílející na kulturních změnách obsahových i formálních, přinášejících nová řešení, a proto si kladl za úkol vést otevřenou komunikaci s publikem. Uvědomoval si převažující sílu poválečné národní tendence posvěcující kulturní tradice i geografické postavení Prahy stojící mimo známá inovační centra připouštějící genezi nového uměleckého myšlení. Neuvažoval o negaci ani ignoraci, ale o nenásilné integraci moderní hudby do prostředí české hudební kultury.

Poměrně brzy po svém vzniku zazněla v Praze skladba Voglova vrstevníka Arthura Honeggera (1892-1955), člena Pařížské šestky, švýcarského skladatele žijícího v Paříži. Kompozice *Pacifik 231* (původně *Symfonická věta č. 1*, 1923), navozující dojem jízdy železniční lokomotivy. Ta svou jednotvárnou motoričností a dynamikou Vogla zklamala: „...mnoho tendenčního pozlátka, jenomže kakofonicky maskovaného“, přesto ji tehdy označil jako nejlepší za všech Honeggerových skladeb poslední doby.³⁰⁶ Ale ani světoznámý a kompozičně mnohem důmyslnější Honeggerův *Král David* (1921, 1923) na libreto Reného Moraxe, uvedený Alexnadrem Zemlinským se zesíleným orchestrem Německého divadla, nebyl ještě pro Vogla zcela vyzrálým dílem. Píše: „Konečně slyšela také Praha zázrak, který během několika měsíců podmanil si téměř celý kontinent, ba i velkou část Ameriky...“ Vogel v recenzi nechápe, z čeho pramení tak mimořádný úspěch oratoria. Přes sugestivitu a formální novost díla, je zklamán, především prostými úseky s dramatickými obrazy, neupírá však dílu jisté mistrovství, barevnost a bohatou instrumentaci: „Jsou tu ovšem i taková místa, kdy také harmonie stává se krotkou jako beránek. To bych Honeggerovi nijak neměl za zlé. Jeť právě příznakem svobodného a spontánního ducha, že se dovede vyjadřovat také prostě a jen skladatel malého rozpětí nutí se důsledně do disonancí, bez ohledu, vyjadřuje-li zápas – nebo klid.“³⁰⁷ Honeggerovo vyzrávání na dalších, byť menších orchestrálních pracích až k vrcholnému syntetickému stylu především ve vokálně-instrumentálních dílech, potvrzuje v práci o hudebním neoklasicismu také muzikolog Miloš Schnierer.³⁰⁸

Přijetí atonální, zvláště neprogramní, hudby pražským publikem se dělo jen pozvolna, zprvu byla tato hudba kritiky v tisku označována za hudbu „kokainistů, hudební bolševismus...“, Martinů *Half-Time* za divočinu apod. V květnu 1925 zazněly v Praze úryvky z první avantgardní expresionistické opery, opery Schönbergova žáka, rakouského autora Albana Berga *Vojcek* (*Wozzeck*, 1914-1922, prem. Berlín 14. 12. 1925), představující Pražanům

³⁰⁶ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1168 Moderní spolek. [?], 26. 10. 1924.(Arthur Honegger byl nadšeným obdivovatelem lokomotiv a železnice.)

³⁰⁷ Tamtéž. inv. č. 1240 Arthur Honegger – *Král David*. [?], 26. 2. 1926.

³⁰⁸ SCHNIERER 2005, s. 121.

poprvé soudobou atonální operu. Vogel si nenechal ujít tuto novinku v interpretaci Alexandra Zemlinského v Německém divadle, který několik částí Bergova díla představil před provedením opery Paula Dukase Ariana a Modrovous. Vogel tehdy ocenil mimořádnou obtížnost, avšak všiml si nových souvislostí jakou je „*podivná*“ tonální struktura hudby, která však jde souběžně s dramatickou akcí a chce využít formy čistě hudební, dosud se uplatňující mimo operu. Nepochopil však zcela Bergův nový přístup k hudební formě opery: „*Pak násilná, vývojem opery nikterak nepodepřená spekulace! A jaké přehlížení vnitřní podstaty všech forem, formy dramatické nejvíce. Žádná z oněch „absolutně hudebních“ forem není přece absolutní, všechny vyrostly ze svých zvláštních předpokladů a za svým zvláštním účelem právě tak, jako nynější forma operní. Zaměňovat jejich funkci znamená znásilňovat jejich organizmus, znamená – drasticky řečeno – nutit rybu, aby lítala a ptáka, aby žil ve vodě...*“, vyzdvihl naopak harmonickou stránku opery: „*Hudebně arci skýtaly úryvky z „Wozzecka“ mnoho velmi pozoruhodného. Harmonické bazírování na kvartových útvech, hustou polyfonií a instrumentální vrtkavostí přiklánějící se sice velmi těsně k Schönbergovým, aplikující však tuto technickou samostatnost způsobem, který při vši dramatické problematičnosti prozrazuje hlubokou uměleckou vážnost, mistrovství skladatelovo, a Wozzeck pak v leckterém detailu poetické citění.*“³⁰⁹

Vogel sice stál jednoznačně na straně expanzivních hudebních směrů, byť v tomto případě, pravděpodobně z nedostatečného odstupu a nadhledu z neucelené recepce díla, neodhadl ještě všechny devizy této extrémně modernistické opery.³¹⁰ Později staví Bergova Vojcka jednoznačně na nejvyšší místo v celé hierarchii moderní opery.

K české klasické a romantické hudbě Vogel přistupoval se vši pokorou, velkou pozornost věnoval rozborům operní tvorby Bedřicha Smetany a především Dvořákově Armidě. V přednáškách a rozhlasových relacích rozkrýval autorovy jinotaje, hudební i mimohudební významy díla, vyzdvihoval českou tvorbu ve smyslu potřeby národní manifestace a uvědomění jako nezbytné duchovní hodnoty s nadčasovou platností.³¹¹ Otázkou české hudby

³⁰⁹ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1168 Dukas: Adriana a Modrovous – Alban Berg: Wozzeck. [?], 22. 5. 1925.

³¹⁰ Do berlínské premiéry se dávaly jen části opery. O rok později (1926) byla opera Vojcek inscenována v Národním divadle Otakarem Ostrčillem, ta jak je známo, nedopadla dobře, neboť byla při druhé premiéře konzervativním publikem vypískána a stažena z repertoáru. Akce způsobila velký rozruch a živou diskusi, a dokonce byla označována za revoluci (Národní myšlenka, 1926, č. 12, s. 87). V komentářích se objevovaly věty: „*Vojcek je však nemravný. A je to vůbec hudba? Pan primátor města Prahy je hudebník, ale tuto hudbu neuznává. ...*“ (Přítomnost 23. 12. 1926, s. 797). K negativní reakci a zákazu provozování opery přispěla také tragická událost, kdy první náměstek primátora dr. Ludvík Vaněk při druhém jednání zkolaboval a skonal.

³¹¹ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 952 přednáška o B. Smetanovi, inv. č. 953 Dalibor a Smetanovy zpěvoherní tvorba, inv. č. 954 Několik slov k našemu nahrávání Prodané nevěsty, inv. č. 955 O Prodané nevěstě (něm), inv. č. 956 Smetanova Mein Vaterland (něm.). Dále viz Příloha č. II/10 Přednášky J. Vogla – výběr.

20. století bylo rozvíjení tohoto národního odkazu, které nutně inklinovalo k postupné otevřenosti západní evropské hudební kultuře.

Jaké vlastně byly vztahy Jaroslava Vogla k moderní hudbě 20. let uváděné v Praze. Jedním z prvních komentářů Jaroslava Vogla ze začátku sezony v září 1924 se týkal Bohuslava Martinů a jeho baletu Istar (1918-1922) ve scénografii Bedřicha Feuersteina, nesoucí francouzské stopy moderního baletu v duchu ruského baletu Ďagileva.³¹² Vogel velmi ocenil dramaturgii, duchaplnost díla a harmonickou a instrumentální vybranost. Blízkost jeho hudby v tomto přirovnává k Ravelovi a Rimském-Korsakovovi, srovnává ji se zpracováním stejného tématu Vincentem d'Indym a Zeyerovými Obnovenými obrazy, zatímco autor monografie Martinů Miloš Šafránek vidí v Istaře spíše vliv Straussův.³¹³ Oba se ovšem shodují ve vnějším vyznění díla a na jisté nevyrovnanosti prvního a druhého jednání. Bohuslav Martinů v roce 1924 již rok pobýval v Paříži, studoval u Alberta Roussela, seznámil se s pařížskou avantgardou skladatelů i výtvarníků. V době svého studijního pobytu byl přece jen starším než tehdy Vogel.³¹⁴ Voglův názor o epigonství počáteční tvorby Bohuslava Martinů vyjádřil i při Talichově uvedení autorovy novinky a zároveň průlomového díla Martinů skladby Half-Time (1924), což se později stalo předmětem otevřené diskuse v tisku. Toto orchestrální rondo vzbudilo u obecnstva rozdílné a neočekávaně bouřlivé reakce a také kritika tehdy dílo ihned nepřijala pro zřejmý vliv Stravinského. Vysvětlení Voglova hodnocení bylo v souladu s negativní atmosférou v koncertním sále a vyhocenou negativně laděnou kampaní. Dodnes zůstává nezodpovězena otázka zdroje jeho názoru: „... český autor kopíruje Stravinského, nejen v jeho kompoziční i instrumentační manýře, nýbrž doslovně i motivicky (celý závěr je vybudován na pochodovém tématu z Petrušky).“³¹⁵ Kritika vyšla v Československé republice 11. 12. 1924 a Miloš Šafránek uvádí, že Vogel Petrušku ještě slyšet nemohl, neboť v Paříži, jak mu sám Vogel později sdělil, koncert s tímto programem neslyšel, a na programu filharmonie (I., II. a IV. obraz) byla skladba uvedena až o šest dnů později (13. 12. 1924).³¹⁶ Sám Martinů všechny analogie se Stravinským vyvrací a upozorňuje na neznalost Stravinského hudby.³¹⁷ Diskuse pokračovala o rok později po zařazení této skladby na program II. orchestrálního koncertu Mezinárodního festivalu moderní hudby v roce 1925.

³¹² ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1168 Bohdan Martinů: Istar. Československá republika 13. 9. 1924. Premiéra skladby: ND Praha 11. 9. 1924.

³¹³ ŠAFRÁNEK 1961, s. 85-86.

³¹⁴ Z Paříže Martinů komentoval tamější hudební scénu, jen o hudbě Igora Stravinského napsal pět příspěvků. POLÁŠKOVÁ, Anežka. Igor Stravinskij a Bohuslav Martinů. Z nevydaných textů muzikologa Vladimíra Lébla. In: *Harmonie*, 2/2013, s. 22-24. ISSN 1210-8081.

³¹⁵ Československá republika 11. 12. 1924. ŠAFRÁNEK 1961, s. 122.

³¹⁶ ŠAFRÁNEK 1961, s. 122.

³¹⁷ Případ Half-Time čili tragédie rozloženého trojzvuku, Paříž 24. 12. 1924. Tamtéž, s. 122-123.

Vogel v tisku trval na svém původním tvrzení o téměř identickém závěru shodného se Stravinského Petruškou: „Zmíněný motiv z Petrušky (str. 14 malé partitury): G – C – B – AG – F- A- G motiv, na kterém vystavěl p. Martinů závěr Half-timu: G – C – B – AG – F- A- G. Tedy stejná melodie, stejný rytmus, stejná tónina a kromě toho totéž kanonické provedení, jako v Petruškově.“³¹⁸ Ale v případě II. smyčcového kvartetu Martinů přehodnotil kritik své vidění jeho hudby, a uvedl, že tentokrát se jedná o „krásné překvapení“ se strhujícím účinkem „A bez Stravinského.“³¹⁹ Dohrou této diskuse byla skutečnost, že vztah obou umělců byl poznamenán jistým odstupem.

Ne všichni autoři realizující se v nových koncepcích měli možnost, a zejména odvalu odejít za hranice republiky, jako tomu bylo v případě Martinů. Navzdory tradicím, a doslova proti proudu, se ubíral Alois Hába (1893-1973), žák Franze Schreker, průkopník české mikrintervalové hudby, jehož čtvrttónové skladby i skladby jeho žáků³²⁰ z kurzů při pražské konzervatoři, reprezentovaly ve dvacátých letech českou soudobou hudbu na koncertech a festivalech moderní hudby v Německu, Rakousku, Itálii a ve Francii.³²¹ Alois Hába provedl o čtvrttónovém systému pražském v Mozarteu přednášku, o které Vogel referoval, ale omezil se přitom pouze na interpretaci poznatků tohoto hudebního směru.³²²

V Praze se mohlo publikum seznámit s autorskými novinkami na koncertech Spolku pro moderní hudbu, spolku Přítomnost a příležitostně také na prestižních koncertech festivalu evropského formátu Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu (ISCM Praha 1924, 1925, 1935), kde byla uváděna díla Bartóka, Janáčka, Martinů včetně zahraničních autorů.

³¹⁸ „Pak přišel Half-time Bohuslava Martinů, o kterém jsem referoval už při příležitosti jeho provedení v abonentním koncertu České filharmonie. Moje výtku, že celý závěr je vybudován na pochodovém tématu z „Petrušky“ (Stravinského) přiměla tehdy autora, aby v Listech Hudební Matice v článku „Případ Half-time čili rozloženého trojzvuku, pokusil se přivést moji výtku „přímo opis Petrušky“ a to prý prostě proto, že užil rozloženého trojzvuku (sic!) aniž si povšimnul, že ho užil, mimo mnoha jiných, také Stravinskij v Petruškově. Replika končila tvrzením, že bych byl ve „velkých rozpacích, kdyby mne požádal o srovnání jeho plagiátu“. Nuže zde je. Zmíněný motiv z Petrušky (str. 14 malé partitury): G – C – B – AG – F- A- G motiv, na kterém vystavěl p. Martinů závěr Half-timu: G – C – B – AG – F- A- G. Tedy stejná melodie, stejný rytmus, stejná tónina a kromě toho totéž kanonické provedení, jako v Petruškově. Jestliže mi tedy pan Martinů doporučuje bedlivě studium partitury Petrušky, pak musím říci, že mi dosavadní objevy plně postačí.“ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1168 II. orchestrální koncert Mezinárodní společnosti pro moderní hudbu. Československá republika 19. 5. 1925.

³¹⁹ ŠAFRÁNEK 1961, s. 125.

³²⁰ Karel Hába, Ervín Schulhoff, Rudolf Kubín, Miroslav Ponc, Karel Reiner a další.

³²¹ Snaha o realizaci nového technického aspektu v hudbě byl již znám, prvním tiskem čtvrttónové skladby byly Dvě koncertní skladby pro violoncello a klavír op. 26 z roku 1906 Richarda Heinricha Steina (1882-1942). V Rusku se mikrintervalovou hudbou zabýval vnuk Nikolaje Rimského-Korsakova, Grigorij Michajlovič Rimskij-Korsakov, roku 1923 založil v Petrohradě Společnost pro čtvrttónovou hudbu. REITTEREROVÁ, Vlasta. Hudební umění jako realizovaná pravdivost. Podíl Aloise Háby na stavbě a propagaci čtvrttónového klavíru. In *Hudební věda*. Praha: AV ČR, vol 45, 2008, no. 1-2, s. 125-178. ISSN 0018-7003.

³²² ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1196.

Pražský mezinárodní hudební festival v roce 1925 představil na orchestrálním koncertě vedle Ernsta Tocha, Rolanda Manuela, Vittoria Riettiho také symfonickou báseň Rudolfa Karla (1880-1945) *Démon*. Proslavenou také díky okolnostem jejího vzniku – v železničním vagónu trasy Jekatěrinburg – Vladivostok na útěku z Ruska, kde byl v neklidné době začátku první světové války autor obviněn ze špionáže – hlavním tématem je zlo ve ztělesnění démona ... Podle Vogla nebylo toto dílo dost klasické, aby představovalo definitivní typ nové hudby, ani zase dost mladé, aby mohlo být považováno za zárodek typu nového. Ke klasičnosti mu schází určitost výrazu, přirovnává dílo k Straussovu Donu Juanovi.

Ze skladeb orchestrálního koncertu festivalu vyzdvihl Concerto Grosso Heinricha Kaminského (1888-1946) jako „*dílo vzácné opravdovosti a velkorysosti*“.³²³ Z vokálních forem oslovila Vogla Kantáta o posledních věcech člověka Ladislava Vycpálka, zejména pro závažnost námětu. Ocenil volbu lidových textů, které svou moudrostí a lapidární dikcí vylučují nebezpečí možného verbalismu jak v části slovní, tak v části hudební. Humor a vtip nabídla skladba Daria Milhauda *Vůl na střeše* – barová fraška na slova Jeana Cocteau s „...*nepřetržitou řadou foxtrotů a tang, které se od obyčejných skvostů tohoto druhu neliší ničím jiným, nežli disonantními klíny do harmonizace, jinými slovy parodistickou tendencí na způsob Stravinského rag-timů*“.³²⁴ Kompozice byla uvedena na matiné v prostředí pražské konzervatoře spolu se symfonickým dramatem Sokrates Erica Satieho připomínající Voglovi Debussyho a matně evokující představy hudby Pucciniho.

Dosti tvrdou kritiku napsal Vogel na hudbu Rudolfa Réttiho z II. orchestrálního koncertu. Jednalo se o Partitu, op. 10 a Concertino. „*Hudba Réttiho je nemoderní, potácí se mezi Lisztem a oktávovými studiemi z Mertkeho ..., vrací se jako Ahasver znovu a znovu k témž partiím, jichž jediného uplatnění už bylo dost a dost, tento celý galimatyáš pak dodatečně modernizuje libovolným třískáním do nejvyšších kláves, načež ku konci k zesílení zvukového dojmu hráči dechových nástrojů povstanou a ke zvýšení efektu zvednou nástroje*“ (*tuto gradaci ovšem zlomyslný Talich bohužel vynechal*).“³²⁵ Rovněž Finkeho Loučení neslo podle Vogla tristanovské stopy. U Concerta grossa č. 2 skladatele Ernsta Křenka naopak uvítal Vogel vývoj skladby: „*A tu je zajímavé, že ruku v ruce s tímto uzráváním nejde vzrůst radikalismu (či spíše anarchie?) harmonické, stavební a tematické, nýbrž naopak stále větší průhlednost faktury, průhlednost formy a vzhlednost harmonická*“.³²⁶

³²³ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1168 Pražský Mezinárodní Hudební Festival, I. Orchestrální koncert. *Československá republika* 17. 5. 1925 [koncert se konal 15. 5. 1925].

³²⁴ Tamtéž, inv. č. 1168.

³²⁵ Tamtéž.

³²⁶ Tamtéž.

V prostředí českých současníků měl Vogel tehdy blízko ke skladateli a folkloristovi Emilu Axmanovi (1884-1949). Emil Axman byl taktéž Novákův žák, vedle kompozice studoval hudební teorii u Karla Steckra. Tvorba Emila Axmana tíhla výrazně k moravskému folklóru a nepřekročila příliš tradiční tendence. Jejich kontakty byly především osobní a trvaly až do doby Axmanovy smrti (1949), jak svědčí korespondence. Za výjimečně silnou považoval Vogel Axmanovu Sonátu pro cello a klavír: „*Je to sopka, chrlicí kamení i oheň jedním dechem, přičemž připadá nejvíce ohně klavíru a poměrně nejvíce kamení cellu (v podobě nevydatných výplní). Ale na obém nezáleží, jako na síle, která tím vším hýbe a náleží-li skladba Axmanova k problémům, tož k takovým, které toužíme rozluštit, nikoli k oněm, z jejichž objasňování mám strach...*“³²⁷ Naopak méně nadšení projevil nad Axmanovou Symfonií, kterou označil za kvapnou a nepříliš promyšlenou práci.

Za typ kantátového skladatele považoval Vogel Ladislava Vycpálka (1882-1969). O jeho hudbě napsal: „... jeho pevně zakotvený zjev ve směsi tolika různorodých proudů v jeho jednotě slohu a vývoje a úrovně etické nemá v soudobé hudbě rovnocenného partnera. Vycpálkova hudba je arci harmonicky ryze tonální, rytmicky přímá a prostá složitých překvapení, melodicky pak napájí se do značné míry lidovou písní, zvláště moravskou, již věnoval Vycpálek tři cykly... Ale důsledná, přímo bachovsky hloubavá polyfonie umocňuje všechny tyto tři složky tak, že vytváří výrazové napětí jedinečné intenzity. Je v povaze věci, že tato polyfonie necouvá a má-li býti provedení – ani nemůže couvat před souzvuky až příkrými a že neoslňuje a nechce také oslňovat vnějším leskem a laciným elánem. Je to umění česko-bratrsky strohé, připomínající ostré kostelní dřevoryty. Ale umění, jež stojí jako maják v dnešním zmateném světě.“³²⁸

Voglovy recenze zahrnovaly taktéž představení opery a baletu Národního divadla a vybrané kusy divadla německého. Operu Národního divadla reprezentovali ve sledovaném období 20. let dirigent Otakar Ostrčil, režisér Ferdinand Pujman a scénografové Bedřich Feuerstein a Vlastislav Hofman. Dramaturgii soudobé české hudby tvořili vedle klasických autorů Vítězslav Novák a Josef Suk, v opeře se hrála díla Karla Kovařovice, Otakara Ostrčila, Josefa Bohuslava Foerstra, jež se těšila u publika i kritiky přízně.

Mimo již uvedený Fibichův Pád Arkuna, jež Vogel podrobil v tisku příkré kritice,³²⁹ si všimněme, jak Jaroslav Vogel vnímal operní novinku českého autora Emila Františka Buriana (1904-1959). Poetické vidění tohoto mnohostranného umělce a novátora se promítalo do

³²⁷ ČMH, sign. S 222/ inv.č. 1168.

³²⁸ Tamtéž, inv. č. 962 Ladislav Vycpálek.

³²⁹ Tamtéž, inv. č. 1168 Z. Fibich: Pád Arkuna, [?], 27. 1. 1925.

několika rovin, hlavním vyjadřovacím prostředkem se mu stala metafora. Národní divadlo uvedlo jeho druhou operu Před slunce východem (1925)³³⁰ podle stejnojmenného dramatu Gerharda Hauptmanna, a i když Vogel Buriana patrně nepovažoval za typicky operního skladatele, ocenil jeho snahu o nový přístup a experiment, kteou v budoucnosti Burian vzhledem k rozptylu svých aktivit potvrdil. Zároveň mu byly přiznány i pozitivní změny v oblasti dramatické tvorby a interpretace v období od 20. do konce 50. let. Vogel vyzdvihl Burianovo nadání a o vyznění opery psal jako o vítězství lásky nad smrtí. „*Jeho nesporné divadelní nadání jeví se v živém smyslu pro charakteristiku nálad a duševních stavů, dar to, který dovede leckde podepřít i výmluvnou orchestrální barvou, byť i jeho instrumentaci nebylo vcelku ještě možno nazvati neomylnou. Co mu však schází ještě ve značné míře, je umění rozprádat myšlenky v delší celek.*“³³¹

Naopak opera Karla Weisse Polský žid, z roku 1901, prakticky jediná veristická česká opera, zaznamenávající velký úspěch díky šťastné expozici děje, který poskytoval autorovi široké možnosti hudebního vyjádření, je podle Vogla hudbou často závislou na vzorech a její uvedení v Národním divadle v roce 1926 již zastihují mnohem atraktivnější dramatické hudební kusy.³³² Nelze jednoznačně konstatovat, zda Vogel inklinoval spíše k romantické a pozdně romantické tvorbě než k impresionismu, kde se jeho výhrady vztahují zejména k režijním nedostatkům než k hudebnímu významu díla, nebo k soudobé tvorbě. Každopádně části konzervativního publika zůstávaly některé formulace jeho názorů trnem v oku, zvláště pokud se jednalo o tradiční českou romantickou tvorbu, kdy hrozily Voglovi dokonce i soudní pře. Jednalo se o kritiku Fibichova Pádu Arkuna, tehdy Vogel odmítl nazvat Fibicha dramatikem, protože mu podle něj nezáleželo primárně na ideologii díla, ale spíše na prostředí, ve kterém se příběh odehrává. Článek nezůstal přehlédnut a situace se vyhrotila reakcí části obecnstva v tisku.³³³

Dvouletá aktivita hudební kritiky Jaroslava Vogla měla pozitivní vliv na jeho profesionální růst. Literárněkritická praxe povzbudila a rozvinula jeho vlohy ke komunikaci a prezentaci. Nebyla však jeho cílem, neboť nereflektovala na jeho vzdělání a umělecké ambice. Přesto po tom, co přijal definitivně místo dirigenta, se Voglovy rozbory hudebního díla staly nedílnou součástí jeho uměleckého programu, řadu z nich přednesl v médiích. Především to byly

³³⁰ Před slunce východem (prem. 24. 11. 1925 ND Praha. Realizátoři: O. Ostrčil, F. Pujman, V. Hofman)

³³¹ ČMH sign. S 222/ inv. č. 1217.

³³² Tamtéž, inv. č. 1240 Karel Wiess: Polský žid v českém ND. [?]. 20. 6. 1926.

³³³ V deníku Československá republika vyšel dopis: „Panu J. Voglovi“, ve kterém se část obecnstva ohrazuje proti komentáři Fibichova Pádu Arkuna (z 24. 1. 1925 ND). ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1168.

předpremiérové večery věnované uváděným operním dílům, které Vogel důsledně a neúnavně obsahově organizoval a moderoval spolu se sólisty po celou dobu zejména za ostravského působení, ale také v Praze.

V ostravském Domě umění pak na platformě celostátně propracované edukační sítě vzdělávání dospělých Vyšší školy lidové probíhaly v rámci hudebních kurzů neuvěřitelně početně navštěvované hudební večery s koncerty a přednáškami, doplňující dosavadní mezery ve formování kulturního publika.³³⁴ Totéž se dělo na koncertech Kruhu přátel vážné hudby a na symfonických koncertech rozšířeného divadelního orchestru NDMS. Dramaturgie přednášek nekorespondovala úzce s hudebním programem instituce. Zahrnovala celé spektrum hudebních témat: Cizí opera klasická a soudobá; Co dala české hudbě cizina;³³⁵ Přednáška o Hindemithovi;³³⁶ jiná řada se týkala Leoše Janáčka (Hudební realismus v operách L. Janáčka, Janáček a veristé, apod.),³³⁷ nebo případně adaptace moderní hudby. Ve stati Nebojte se moderní hudby, vyjadřuje Vogel relevantnost postupného, ale koncepčního a důsledného seznamování obecnstva se současnou tvorbou, které společně s kritikou může pomoci s výkladem a porozuměním. Zvláště na poli moderní hudby má být podle Vogla kritika oporou, která moderní díla neodsuzuje, což se ale často neděje, je naopak konzervativní a spíše obecnstvo od seriózní nové hudby odrazuje. Nelze přece moderní díla odsuzovat, teprve sled času ukáže jejich platnost.³³⁸

Některá Voglova vystoupení, zejména na přednáškách, zasáhla v danou dobu svým společenským významem. Především šlo o uvádění díla národních autorů Bedřicha Smetany a Antonína Dvořáka v době okupace. Za všechna lze jmenovat Večer Bedřicha Smetany na scéně Národního divadla moravskoslezského včetně uvedení árie z opery Libuše nebo Dvořákova operní tvorba a Armida, tehdy vše podléhalo podrobnému cenzurnímu souhlasu zemských úřadů, kdy musely být přesně citovány texty i uváděné skladby a osobnostní realie (1941). Podobně motivovaná vystoupení prováděl Vogel podle možností také v Českém rozhlase.³³⁹ Frekvence a časová rozptýlenost Voglovy lektorské aktivity poukazuje na neobyčejně platnou část jeho působnosti, která synchronně podporovala jeho autoritu opírající se o profesionální interpretaci koncertní hudby a dramatického díla, se širokým edukativním efektem.

³³⁴ ČERNÍKOVÁ, Lenka. Masarykova vyšší škola lidová v Ostravě. In *Časopis Slezského zemského muzea*, série B, 45-1996, s. 281-288. Též STOLÁŘÍK 1997.

³³⁵ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 935 datováno 1954.

³³⁶ Tamtéž, inv. č. 943.

³³⁷ Tamtéž, inv. č. 894, 897.

³³⁸ *Obrazový almanach NDMS v Moravské Ostravě. Ostrava*, 1934, s. 13-14.

³³⁹ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 955 O Prodané nevěstě (něm.).

5. 2. *Libreta, scénáře, překlady a nerealizované publikace*

Tvorba vlastního libreta nebo jeho úprava není v historii opery u autorů neobvyklým jevem. Potřeba nebýt svázán zákonitostmi poezie, pravidelnostmi textu, hrála významnou roli zejména ve 20. století v souvislosti uvolnění atonality a vstupem prózy do opery. Asymetrie textu osvobodila autora od jistého omezení a podporovala možnost volné „hudební prózy“. Zároveň však text zůstal soudržným formativním činitelem hudební formy, především těch větších. Vzorem básnické operní stylizace bylo pro Vogla metrum Tristana a Izoldy Richarda Wagnera. Text chápe jako volné střídání stop s uplatněním sdružených rýmů, uzavřené periody nepřekračující na začátek veršů, jako strukturu umožňující jeho smysluplné propojení v jeden významový celek, čímž vzniká dokonalý základ pro vyjádření inspirace a pro hudební zpracování.³⁴⁰ Vyjádření poezií bylo pro Jaroslava Vogla, díky jeho klasickému humanitnímu vzdělání, blízké, proto bylo u Vogla – autora – sepsání scénáře a libreta součástí tvůrčího procesu, vlastně jeho začátek. Námety sbíral, promýšlel a prováděl pečlivou selekci s kritériem adaptability na dramatické, pohybové a hudební zpracování. Jejich rozvoji předcházelo podrobné studium historických faktů reálií, i drobných detailů z odborné literatury a rozvíjení komplexní představy o vizuální podobě inscenace, nákrese scény, kostýmů, rekvizit apod. V této podobě se nachází několik rukopisů, které nakonec zůstaly pouze ve verzi scénářů nebo jen námětů a nebyly hudebně zpracovány.³⁴¹

Idea prvního dramatického díla Jaroslava Vogla pochází ještě z dob gymnaziálních studií z četby Palackého *Dějin* v srpnu roku 1913.³⁴² Zaujalo jej slovanské období. Už v době pařížského pobytu snad zkomponoval mj. také přehru na Svatováclavský chorál³⁴³ a uvažoval o dramatickém díle na toto téma. Hlavním hrdinou zamýšlené opery o 4 obrazech se nakonec stala historická postava biskupa z rodu Slavníkovců Svatý Vojtěch. Reálie čerpal mladý skladatel nejen z Palackého *Dějin*, ale také dobových kronik, později také z práce Rudolfa Holinky (1948), načež studoval jednotlivé osobnosti českých dějin a shromáždil značné množství materiálů, týkající se slovanské onomatologie, antroponymie a etymologie. Všímal si slovanských rituálů, gramatiky, místního dialektu i rétoriky, nezanedbal ani studium historických map, architektury a movitých památek. Kostýmy řešil na základě dobových

³⁴⁰ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 921 Metrum Tristana a Izoldy.

³⁴¹ Tamtéž, inv. č. 1041, 1054.

³⁴² PALACKÝ, František. *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*. 1. vydání. Praha: Busík a Kohout, 1896.

³⁴³ Jaroslav Vogel. In *Program*. Brno: Státní divadlo Brno, 1990, č. 9, s. 107. Národní divadlo Praha, archiv. V soupise kompozic, ani v pozůstalosti, se skladba s tímto názvem nenachází.

publikací F. Bocka (1866) a H. Weisse (1872). Práce na scénáři a libretu pokračovala při letním pobytu na Špičáku 1914 i v průběhu válečného nasazení v roce 1916-1917. Děj opery se odehrává v 10. století. Vystupují v něm pražský biskup Dětmár, český duchovní správce, král Boleslav, Vojtěchův pěstoun Radla, bratr Radim, představitelé Slavníkovců i Vršovců a cizoložná dívka... Zápletka je postavena na známém příběhu už ve své době významného Čecha, biskupa a misionáře z vyvražděného rodu Slavníkovců, Sv. Vojtěcha. Scénář je ovšem poznamenán operní šablonou. Dílo Vogel nazval Svatý Vojtěch / Obětovaný. Ústřední ideou tohoto tématu se stalo hledání syntézy zákona božího a zákona světského, nezdolná síla lásky a sebeobětování.³⁴⁴ K Svatému Vojtěchovi se Vogel vracel po celý život. Práce pokračovala v roce 1929, 1934-1939 i po válce 1945-1947; poslední záznamy na opeře nesou závěrečnou dataci roku 1968.

Z roku 1922 pochází skica scénického dramatického díla Ptáci.³⁴⁵ Jádrem námětu vychází pravděpodobně z komedie starého řeckého dramatika Aristofana. Hrdina Radomil pravi Tereovi plán o tom, jak učiniti ptáky nejemocnějšími na světě vykládáním otnů na jejich péra. Dochází k hrozivému dotírání ptactva na lidstvo a na Radomilovo proroctví. Námět sliboval hororový průběh, ale finále nakonec končilo svatbou a všeobecným veselím. Dalším náčrtem z této doby je Vánoční legenda (1923) s postavami Hvězdárky, Dalamánka, Sedláka, Selky a Krista.³⁴⁶ Americké téma Jack a John (1923)³⁴⁷ líčí soužití dvou bratrů, kteří spolu spravují zděděné plantáže a jako vždy, i v tomto případě jde o dívku, o lásku, zradu, rivalitu a závěrečné smíření obou bratrů. Střední část se odehrává v pařížském kabaretu, kam dívka před problémy uniká.

Druhým větším nerealizovaným námětem, avšak scénicky promyšleným, byl atraktivní příběh českého aristokrata – „téměř krále“ – Závěš z Falknštejna.³⁴⁸ První záznamy vznikaly v Praze (1925) a další úpravy pak v době druhého ostravského pobytu. Názvy v poznámkách Jaroslava Vogla prozrazují několik variant: Závěš, pán z Růže, Závěš Veliký, Závěš a královna, ve verzi libreta z roku 1931, pak Závěš z Falknštejna – Král se vrací. Pět obrazů zasadil Vogel na Hradec nad Moravicí, Pražský hrad a na Hlubokou. Vogel se k tomuto tématu mnohokrát vracel, naposledy v roce 1966. Jedná se o operu s tragickým závěrem, přičemž mezi aktéry jsou obsazeni nejvyšší číšníci Pán z Vartenberka a Pán z Kravař buffo oborem. Stylizace

³⁴⁴ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1013 Obětovaný, rkp. 1939. S námětem se Vogel svěřuje p. Müllerové-Hermannové a J. Foerstrové ve Vídni, pak také příteli Talichovi v Plzni, jejich závěry v něm vyvolají silné pochybnosti a tak práci přerušuje, ale pouze na čas. Tamtéž, inv. č. 1004.

³⁴⁵ Tamtéž, inv. č. 1041.

³⁴⁶ Tamtéž, inv. č. 1042.

³⁴⁷ Tamtéž, inv. č. 1049.

³⁴⁸ Tamtéž, inv. č. 1028-1040.

příběhu měla být tedy místy odlehčena nebo ironizována. Dějová linka je vedena reáliemi, včetně dilematu konečného rozsudku Václava II. nad mužem své matky, královnou vdovou, Závíšem. Voglovo pojetí prezentuje obvyklými atributy mužského světa z nejvyšší úrovně mocenské politiky, které jsou symbolizovány pomstou, závistí, zradou. V popředí pak stojí vztah mocného Závíše a Václava II. nad poetizací problematického vztahu muže a ženy z královského prostředí.

Slibným tématem ke zpracování ve všech rovinách se jevil scénář *Stín* (1927-1929).³⁴⁹ Učence doma navštíví Stín, který chce vstoupit do jeho služeb, a když mu dá slovo, že nic neprozradí, začne vyprávět... Učenec poslouchá jeho poutavé vyprávění, Stín mu nabízí, ať s ním cestuje jako „jeho stín“. Dostanou se až do dalekých zemí, ale zprvu zajímavá skutečnost vtělení se do stínu, nové možnosti a výhody se stávají postupně temnými a problematickými a vedou k fatálním řešením. Mělo se jednat o operu se situačně komickými prvky, role krále by byla napsána pro baryton buffo. Toto zajímavé téma, kterého si všiml již I. A. Krylov (1769-1844, *Člověk a stín*), bohužel nebylo Voglem operativně rozvinuto.³⁵⁰

Jaroslav Vogel projevoval zájem také o balety a v roce 1927 navrhl scénář baletu *Červené střevíčky* (1927-1952).³⁵¹ Jednalo se o pohádkové baletní drama. Koncepce jednotlivých obrazů byla navržena jen rámcově. První obraz uvedl diváky do děje, jehož centrem je získání nádherných princezniných červených střevíčků. Krása střevíčků se ovšem brzy změní v prokletí. Démon tance zmítá dívkou Karen, která si je obula, střevíčky táhnou vždy na opačnou stranu a nelze je sundat. Další obrazy se odehrávají na jarmarku, před kostelem, u stařenky – jedné z postav příběhu – na plese a v posledním obraze na hřbitově, kam nakonec dívku démon tance zavede. Aby byla Karen vysvobozena, jsou jí utřaty nohy. Úděsný příběh končí na faře. Zoufalá dívka se pokouší chodit, ale nemůže, obrací se tedy k Bohu a svěruje mu svou duši. V hudbě patrně viděl Vogel vynikající prostor pro využití tanečních forem a zároveň se nabízí asociace, že hudebně dramatické snahy autora, inspirované patrně tehdy módními surrealistickými tvůrčími vizemi směřovaly k možnostem choreograficky působivého ztvárnění zběsilého tance d'áblem posedlé dívky.

Zcela jiné prostředí nabízel scénář nejasné formy, pravděpodobně operní, jednoaktovky *Cikánka Jana* (1929). Jana má muže, ale když jej hledá v místní restauraci, zamiluje se do ní jeden z hostů – elegantní ředitel divadla. Jana muže nenajde a vrací se domů, kde spatří svého nevěrného manžela. Zápletka dále pokračuje dvořením ředitele vzbuzující žárlivost Janina

³⁴⁹ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1043.

³⁵⁰ Balet *Stín* napsal na libreto A. Kohouta také mladý Bohuslav Martinů. Dílo vzniklo v roce 1916 v Poličce.

³⁵¹ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 983, 1044-1045.

muže, v závěrečné scéně si pak oba manželé padnou do náručí a elegán marně klepe na dveře...³⁵²

Za zmínku stojí několik hudebních námětů, včetně téma tří denních dionýsovských slavností, začleněných Jaroslavem Voglem do hudební frašky *Dionýsos a mořští loupežníci* – práce ze čtyřicátých let (1941). Ne všechny náměty na scénická díla jsou datovány. Lidové prostředí *Svatby na Ukrajině*³⁵³ předpokládá rozvrh folklórně laděného baletu navozující atmosféru vesnické svatby se situačními komediálními prvky, které tento rituál přináší s příslibem volných možností hudební, scénické a pohybové realizace.

Na bázi drobného námětu zůstala také opera *Král Panalion* z ledna 1918.³⁵⁴ Voglovy poznámky líčí vpád Metiovedů do města a Panalionův útěk. Taneční typy³⁵⁵ – literárně rozpracované části baletu – na orientální téma *Chán a jeho syn*³⁵⁶ obsahuje vloženou píseň kazašských Tatarů. Čertoviny *Dalamánkovy*³⁵⁷ je fragmentem pohádkového námětu s vtipnou postavou neposedného pekelníka Dalamánka vykonávající svému okolí, zvláště vznětlivému Luciferovi, spoustu čertovin, přičemž některé končí hrůzostrašně.³⁵⁸ Zápletka směřuje spíše k baletu než k vokálnímu dílu. Konečně se mezi nedokončenými pracemi nachází návrh scénické opery *Bludné labutě*³⁵⁹ o třech jednáních a šesti obrazech volně navazující na text Hanse Christiana Andersena.

Mimo opery Sv. Vojtěch a Závěš z Falkštejna pro Voglovy náměty a scénáře nebyl stanoven ucelený hudební program, obsahově ani formálně nebo v podobě tóninového plánu. Fragmentární skicy nasvědčují, že s velkou pravděpodobností byly odloženy díky jiným projektům operním i koncertním skutečně realizovaným. Byly jimi jednoaktové opery *Maréja* (1923), na které Vogel pracoval od roku 1921, a *Mistr Jíra* (1926), *Jovana* (1939) a konečně také *Hiawatha* (1974).

Výběr námětů z různého prostředí společenského i geografického, různé historické doby odhaluje kreativní strategii Jaroslava Vogla, kdy se inspirací stává prostředí s jeho specifickou atmosférou, do níž skladatel zasazuje příběh. Z uvedeného konvolutu námětů, které zůstaly na

³⁵² ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1046.

³⁵³ Tamtéž, inv. č. 1051.

³⁵⁴ Tamtéž, inv. č. 1053.

³⁵⁵ Tamtéž, inv. č. 1054.

³⁵⁶ Tamtéž, inv. č. 1048.

³⁵⁷ Tamtéž, inv. č. 1050.

³⁵⁸ Když se Lucifer posledně ženil, pustil mu Dalamánek do postele celou smečku mravenců. Lucifer v domnění, že mu to způsobila jeho žena, jí dal useknout ruce. Nebo – jednou šel Dalamánek blahopřát Luciferovi k Novému roku a dal mu pepř do šňupacího tabáku, takže místo gratulace pořád kýchal. Až třetí kousek se mu nevyplatil. Jednou při hostině, kde Lucifer měl mít velkou řeč, mu chtěl nasypat uspávací prášek, ale byl zpozorován a Lucifer mu dal vyplatit 30 ran holí.

³⁵⁹ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1052.

bázi textu, občas pouze s fragmenty námětů hudebních, je evidentní, že Voglova kompoziční metoda začínala projekcí scénáře a libreta a tento krok byl výchozím momentem počátku kreativního cyklu celého dramatického díla.³⁶⁰ Výjimku tvořila libreta upravená dle literárních předloh jeho operních realizací. Jako kontrastní se jeví metoda např. Janáčkova, kde v první řadě dominoval příběh, zajímali jej lidé, atmosféra tedy volně vyplynula z této reality. Snaha po exkluzivitě a atraktivnosti témat je u každého autora přirozená. Vogel tíhnul spíše ke grotesknosti, než k závažným syžetům, kde se mu po literární stránce více dařilo. Neměl ambice realizovat filosoficky náročné úkoly, ty řešil na jevišti prostřednictvím Wagnera či Mahlera, přesto nakonec jeho realizace nezůstaly zcela banálními opusy a vyslovují určitá poselství adresovaná publiku. Překvapující je kontrast Voglova záměru v dramatických kusech uplatnit komický prvek.

Jazykové dispozice Jaroslava Vogla opravňovaly vyjadřovat se také v němčině a francouzštině. Předkladatelské práci a úpravám dramatických textů se věnoval zejména v rámci studia oper v pražském Národním divadle. Prvním překladem byla opera Boris Godunov (1950), dále z jeho transpozic je možné uvést zejména Wagnerova libreta: Tannhäuser (1955), Bludný Holanďan (1958), úprava Lohengrina (1964), Mistři pěvci norimberští (spolu se Zdeňkem Knittlem). V ostravské pozůstalosti se nachází překlad veršů Curta Bocka, Christiana Morgensterna, Else Lasker-Schüler, Heinara Schillinga a George Trakla, které zhudebnil Paul Hindemith. Tyto Písně s klavírem, op. 18, Vogel realizoval na koncertě za přítomnosti skladatele v Ostravě v roce 1932 se sólistkou Zdenou Špačkovou.³⁶¹ Zároveň s libretistickou a referentskou agendou Vogel pracoval na několika souvislých textech, které by případně mohl publikovat. Dvoustránkový strojopis dokládá osnovu z chystané knihy Za českou operní a symfonickou reprodukcí³⁶² a poznámky ke knize Taktovka a maska³⁶³. Obě práce se váží úzce k subjektivním zkušenostem a praktickému využití v dirigentské praxi, zabývají se výkladem hudby, stěžejních pasáží známých skladeb a poukazují na úskalí systematické práce s orchestrem. Z povahy, obsahové struktury a adresnosti čtenářů, lze určitě práce zařadit mezi skripta, neboť Jaroslav Vogel uvažoval také o pedagogické činnosti, zejména v období nejisté profesionální existence v roce 1949.³⁶⁴

³⁶⁰ Například v Ostravě odmítl nabídku populárního spisovatele regionu Františka Sokola Tůmy zhudebnit námět případné opery Dagmar. VOGEL 1967, s. 297.

³⁶¹ STOLÁŘÍK 1997, s. 35. OM, sign. H 7984, P. Hindemith. Písně s klavírem, op. 18, překlad J. Vogel, stp. 1s.

³⁶² ČMH, sign. S 222/ inv. č. 56 a, b.

³⁶³ Tamtéž, inv. č. 476, 477. Kapitoly jsou členěny podle okruhů – I. dirigent, II. orchestr a jevištní složky, operní režie a choreografie, III. dramaturgie a organizace souboru.

³⁶⁴ Tamtéž, inv. č. 56. dopis adresovaný prof. Danielovi, děkanovi AMU, Brno 10. 10. 1949.

Všechny autorské projekty Jaroslava Vogla, jak bylo uvedeno, nebyly dokončeny a úspěšně realizovány. Otazníkem zůstává několik statí, snad příprava k monografii, o hudebním velikanovi Richardu Wagnerovi, jehož hudbu Vogel s velkou sympatií i pokorou reprodukoval. Vše jednoznačně převýšila monografie Leoš Janáček *Život a dílo* (1963), která se stala autentickým vrcholem jeho publicistických aspirací.

5. 3. Jaroslav Vogel a Leoš Janáček

Základním pramenem ke studiu části o Voglově významnosti publicistického odkazu zůstává, vedle četných recenzí a glos klasické i soudobé hudby v periodickém tisku, monografie o Leoši Janáčkovi (1963).³⁶⁵ Okolnosti vzniku spadají do roku 1944, kdy inicioval k 90. výročí Janáčkova narození Bohuslav Kubalec, hluchínský učitel a organizátor kulturního života a předseda PS Záboj ve Slezské Ostravě, vydání sborníku o Janáčkově životě a díle. Jaroslav Vogel byl požádán, aby napsal k životopisné studii brněnského hudebního historika Graciana Černušáka svůj rozbor Janáčkova hudebně dramatického díla a zhodnotil skladatelovy skladby typické také pro další obory Janáckovy tvorby. K vydání sborníku však vzhledem k rušným událostem konce války nedošlo.³⁶⁶ Toto období změn politických i společenských poměrů zastihlo Jaroslava Vogla v Brně, kde se začal myšlenky na studii o Janáčkovi věnovat intenzivněji. Vznikla tak obsahově velmi cenná publikace, která vyšla v nákladu Hudební Matice Umělecké Besedy s názvem *Leoš Janáček dramatik* (1948).

Rozvinutí tématu Janáckových dramát a doplněním dalších zajímavých aspektů se původní publikace rozvinula do souborné monografie *Leoš Janáček, Život a dílo* (1963). Titul vyšel nejprve v německé a anglické mutaci³⁶⁷: *Leoš Janáček: Leben und Werk* (Prag 1958), *Leoš Janáček: his Life and Works* (London 1962, 1981), *Leoš Janáček: A Biography* (New York 1981). Česká verze se dočkala několika reedic (1981, 1997). Publikace se těšila pozitivnímu ohlasu odborné veřejnosti a dodnes patří k předním studiím o Janáčkově hudbě.³⁶⁸ V roce 1964 byla Jaroslavu Voglovi za tuto monografii v kategorii vědy a kritiky udělena cena.

³⁶⁵ Práce na uvedenou monografii navazovala na dříve vydané janáckovské studie M. Broda, V. Helferta, A. Veselého,

J. Procházky, B. Štědrone. Ve studii je citováno z reedice: VOGEL, Jaroslav. *Leoš Janáček*. 2. vyd., Praha: Academia, 1997, 409 s. ISBN 80-200-0621-4.

³⁶⁶ SCHREIBER, Josef. Ke genezi janáckovské monografie Jaroslava Vogla. In *Časopis Slezského muzea -B*, roč. 19, 1970, s. 43 – 46.

³⁶⁷ Německý překlad Pavel Eisner (1889-1958), jehož korespondence s autorem je uložena v pražské pozůstalosti: ČMH, sign. S 222/ 142-227. Anglický překlad provedla Geraldina Thomson-Muchová.

³⁶⁸ K monografii se vyslovila řada osobností, za všechny lze uvést např. Zdenka Nováčka, který vyzdvihuje Voglův talent nalézt obsah Janáckových děl, společenský smysl jeho skladeb, cit pro lidskou tragiku, oceňuje

Voglova monografie je stěžejní a průkopnickou prací české janáčkovské muzikologie, neboť se jedná s o vůbec první ucelenou, seriózní studii na téma jeho osobnosti a tvorby. Vogel analyzuje Janáčkovu dílo s předností své profese dirigenta, z pozic dokonalého znalce partitur, jeho výklad je umocněn literárním nadáním autora. Přidanou hodnotou je výstižná syntéza života a díla, neboť autor si nevšímá pouze jeho hudební tvorby, ale vychází z široké sféry osobních poznatků, dějinných souvislostí, skladatelovy společenské aklimatizace a studia historických pramenů, Janáčkovy korespondence, literárního a publicistického odkazu. S profesionální stylistickou dikcí zachycuje nové Janáčkovu uvažování o hudebním umění se zřejmým filozoficko-pedagogickým dosahem.³⁶⁹ Jiří Štílec st. v závěrečném doslovu k Voglově monografii o Janáčkovu citoval z dopisu skladatele J. B. Foerstra: „*Jakou radost by měl dnes vida Vás, v němž všechna jeho láska a touha po umění a kráse došla takového vyplnění.*“³⁷⁰

5. 3. 1. Heideggerovo pojetí bytí a času ve Voglově analýze díla Leoše Janáčka

Inklinace Jaroslava Vogla k osobnosti a dílu Leoše Janáčka lze logicky odvodit z blízkého vztahu nejen k jeho hudbě, ale také k prostředí, které bylo s Janáčkem nerozlučně spjato, tedy k ostravskému regionu, Hukvaldům, Beskydám a nepochybně k lidem, se kterými zde trávil podstatnou část svého života. Není důležité, co bylo prvotním impulsem k napsání knihy, zda se tak dělo z vlastní iniciativy, nebo na žádost editora. Evidentní je, vzhledem k Voglově komplexnímu přístupu k hudebnímu dílu, jeho potřeba ukotvení aktuální umělecké skutečnosti v daném prostředí, tedy v kontextu autorova myšlení, jeho souborné tvorbě. Podobně pozitivní vztah si Vogel vytvořil k hudbě Richarda Wagnera, který měl své kořeny v době jeho krátkých studií v Německu. Oběma skladatelům přisuzuje Vogel to nejvyšší místo ve vývoji hudební historie, zejména proto, že oba byli schopni vyjádření pojmové abstrakce. Totéž lze konstatovat o Voglově analýze Janáčkovu díla. Hudbu pojímá jako

dokonalou znalost janáčkovského slohu, sepětí s moravskou lidovou hudbou, souvislosti v harmonickém myšlení, apod. Novum je podle Nováčka je autorův Voglův výklad problematiky, které Janáček nadořešil. NOVÁČEK, Zdenko. Jaroslav Vogel: Leoš Janáček. *Pravda* [Bratislava] 19. 1. 1964.

³⁶⁹ Vzhledem k důvodné uzavřenosti Československé republiky před ostatním světem po druhé světové válce souběžně s obdobím zralé dirigentské aktivity Jaroslava Vogla, je jeho jméno za hranicemi známé zejména janáčkovskou publikací, rovnocenným partnerem v této aktivitě je o mnoho let později vydaná práce Johna Tyrrella. TYRRELL, John. *Janáček: Years of a Life*. Volume I (1854-1914). London, 2006. ISBN 978-0-571-17538-3. TYRRELL, John. *Janáček: Years of a Life*. Volume II (1914-1928). London, 2007. ISBN 978-0-571-23667-1.

³⁷⁰ Dat. 20. dubna 1938, po provedení opery *Eva*. VOGEL 1997, s. 371.

specifikum, neboť zvuk není materiální substancí a k procesu geneze je tedy nezbytné dešifrovat abstraktní rovinu díla. Jeho přístup se neodvíjí od ryze subjektivního názoru, nýbrž v rozborech jednotlivých segmentů Janáčkovy tvorby vychází z fenomenologické metody: jak se jednotlivé sféry Janáčkovy hudebního vyjádření jeví. Analyzuje podrobně prvky Janáčkovy hudebního rukopisu, rozvíjí všechny složky jeho hudebního vyjadřování, ale také volbu literárních témat, časovost, podrobně zkoumá sémantickou roli jazyka apod. Navíc se opírá o rozsáhlé literární dílo Leoše Janáčka, ve kterém Janáček odhaluje své zdroje a pojetí hudební estetiky. Směr Janáčkovy nejen hudebního, ale také filosofického a estetického myšlení navíc dokládá jeho knihovna, která obsahuje tituly předních autorů těchto klasických oborů.³⁷¹

Pohled na Voglovu interpretaci tvorby Leoše Janáčka v kontextu vývoje společenského myšlení nabízí řadu shodných momentů se škálou filozoficko-estetických názorů první třetiny 20. století. Osciluje se základními tezemi strukturalismu, fenomenologie, sémiotiky i vývoje interpretace hudebního umění v rámci estetiky i teorií umění a poskytuje obsáhlý prostor pro studium nastíněné problematiky. Určité souznění v otázce Janáčkovy dramaturgického i dramatického vyjádření, lze spatřovat ve fenomenologické tezi pojetí bytí a času významného německého filozofa Martina Heideggera (1889-1976), kterou autor představil veřejnosti ve svém prvním díle práce *Bytí a čas* (*Sein und Zeit*)³⁷² v roce 1927. Tato práce, přes svou značnou obtížnost,³⁷³ zásadně ovlivnila fenomenologii, jako filozofický směr. Sám Heidegger se později snažil překonat původní pozici introspektivní analýzy subjektivní zkušenosti v dalších studiích, navazující na klasické filozofy (Kant, Nietzsche). Je-li možné Heideggerovy závěry volněji interpretovat v několika vzájemně prolínajících se bodech, pak lze sledovat paralely a shodné aspekty tohoto filozofického proudu především v Janáčkově hudebně dramatické tvorbě, jak je také vědomě, či nevědomě odhalil Jaroslav Vogel v analýze Janáčkovy díla.

člověk žije v 1. osobě a je na svém bytí zainteresovaný
člověk je vržen do světa bez vlastního přičinění

³⁷¹ V oboru estetika studoval O. Hostinského, W. M. Wundta, E. Meumanna, Zimmermanna, J. M. Guyaua, T. Lippse, R. H. Lotzeho. Bedlivě četl také díla fonetiků O. Brocha, P. Rousselota, J. Chlumského, A. Frintu, J. Gebauera. Viz VOGEL 1997, s. 149. *Leoš Janáček. Hudebně teoretické dílo 1. Spisy, studie a dokumenty.* BLAŽEK, Zdeněk (ed.). Praha-Bratislava, 1968. *Leoš Janáček. Hudebně teoretické dílo 2. Spisy, studie a dokumenty.* BLAŽEK, Zdeněk (ed.). Praha - Bratislava 1974. *Leoš Janáček. Literární dílo I.* STRAKOVÁ, Theodora – DRLÍKOVÁ, Eva (eds.). Brno, 2003. ISBN 978-80-238-0995-9. *Leoš Janáček. Literární dílo II.* STRAKOVÁ, Theodora a DRLÍKOVÁ, Eva (eds.). Brno, 2003. ISBN 978-80-238-7250-7. *Leoš Janáček – Teoretické dílo (1877 – 1827).* Články, studie, přednášky, koncepty, zlomky, skicy, svědectví. Řada I/Svazek 2-2. FALTUS, L. – PŘIBÁŇOVÁ, S. – DRLÍKOVÁ, E. (eds.) Brno, 2007. ISBN 978-80-904052-1-9.

³⁷² Ve studii je čerpáno a citováno z českého překladu HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. Praha: Oikoymenh, 1996. ISBN 80-86-005-12-7.

³⁷³ Interpretace díla Martina Heideggera byla zpracována v několika monografiích, jejichž cílem, nikoli vysvětlením, je nastítnit cestu k pochopení a porozumění obsahu Heideggerova odkazu. Viz Heideggerovi žáci: Walter Biemel, Ivan Blecha, Günter Figal (ad.), z jejichž monografií jsou některé Heideggerovy citace převzaty.

- rozhoduje sám - bytí autentické
 - rozhodují za něj - bytí neautentické
- člověk je spjat s druhými lidmi a se svým okolím
 člověk žije v čase a je si vědom své konečnosti
 člověk je bytostí pravdy, hledá pravdu a poznává jiná bytí

Martin Heidegger (1889-1976) byl žákem zakladatele fenomenologie Edmunda Husserla (1859-1938) a jeho nástupcem na univerzitě. Oba byli význační myslitelé s evropským přesahem, jejichž bádání vyústilo v německou filozofickou školu. Zatím co Husserl se zabýval kategorií zkušenosti jako vněmu (obsahu vědomí), jeho časovým průběhem, prostorem a strukturou, Heidegger se zabýval kategorií lidství jako existencí, o kterou je nutné usilovat, zabýval se smyslem existence. Jeho podrobná analýza pobytu „*Dasein*“ (něm.) zdůrazňuje vazbu na okolní svět, kde člověk je jeho středem. Prostředím i prostředkem porozumění „odmykání“ světu je řeč a jazyk. Heidegger uvádí „*Bytí ve*“ je tudíž formální existenciální výraz pro bytí pobytu, který má bytostnou strukturu „*bytí ve světě*“ (*Ale ne pro bytí vůbec, natož pro bytí samo*).“³⁷⁴ „*Naopak: pobyt má svůj vlastní způsob „bytí v prostoru“, který je však sám možný pouze na základě „bytí ve světě“ vůbec. Teprve porozuměním onomu „bytí ve světě“ jako bytostné struktuře pobytu nám umožní nahlédnout existenciální prostorovost pobytu.*“³⁷⁵

Otázka bytí a smyslu lidského života stojí v centru myšlení od vzniku samotné filozofie. Nad touto otázkou se nepochybně, jako intelektuálně i lidsky zralá osobnost, zamýšlel také Leoš Janáček, což se odráží zejména ve volbě témat dramatických forem, do kterých je, díky sdělné funkci textu, možné tuto problematiku promítat nejvýrazněji. Relevanci tohoto pohledu podporuje nejen skutečnost, že si Janáček literární předlohy pečlivě vybíral a sám je skvěle upravoval, ale dokonce ke všem svým významným operám si libreta sám napsal.

Druhou rovinou Voglova profesionálního náhledu na Janáčkovu dílo je individuální hudební rukopis, který sám Janáček, a tedy i Vogel, analyzuje s užitím sémiologické metody. Celé Janáčkovu hudební vyjádření prochází vývojem nejen v textu,³⁷⁶ ale také v hudbě. Přičemž se detailně zaměřuje na kategorie: artikulace znaku – čas – a zvláště komentuje abstraktní vlastnost, která je součástí díla a tou je – dramatickosti a její podmíněnost (ve smyslu režijního

³⁷⁴ HEIDEGGER 1996, s. 73.

³⁷⁵ Tamtéž, s. 75.

³⁷⁶ Viz ŠLOSAR, Dušan. Jazyk Leoše Janáčka a naše ediční zásady. In *Leoš Janáček. Literární dílo*. Brno, 2003, s. xxii-xxiii.

Jako dokument je uváděn odpor ke slovům cizího původu, konzervativnost ve vyjadřování, užívání starých hláskových podob, starých tvarů morfologických. Naopak od 90. let pak opuštění od archaismů směrem k proměně jazyka, který je více otevřen, obohacen rusismy, lašským dialektem, důležitou charakteristikou je výstižnost sdělení, zachování osobitosti.

a scénického přístupu k dokonalé interpretaci Janáčkových oper). Vogel se ve své monografii zabývá celým Janáčkovým dílem, centrem zájmu se pro Voglovu analýzu stává především jeho tvorba po Pastorkyni, dokončené v roce 1902. Od kvalifikace tématu, příběhu, úlohy mýtu, přechází Vogel k identifikaci významu jednotlivých formací až do nuancí, kterými jsou nejmenší sémantické jednotky. Vyzdvihuje důležitost souladu s nonverbálními projevy, umocňující celkové vyznění díla. Obě zkoumané roviny mohou být symbiózou uvedených přístupů a metod, neboť spolu splývají se společným cílem dobrat se podstaty a účinku autentického sdělení autora.

Člověk žije svůj život v první osobě a je na svém bytí zainteresovaný

„Bytí ve světě vůbec jako základní struktura pobytu“ – touto základní tezí se Martin Heidegger zabývá v první části své práce v kapitole druhé. Dále rozvíjí své myšlení o jsoucnu – smyslu bytí, charakteru pobytu bytí ve světě, světě ve své světskosti, bytí sebou, bytí jako spolubytí a bytí „ve“ apod. Cituje, že: *„Bytost“ pobytu spočívá v jeho existenci*“ (s. 58), *„Bytí, o něž tomuto jsoucnu v jeho bytí jde, je vždy pro každého „moje“ a „Musí proto spoluobsahovat osobní zájmeno „já“, „ty““*.³⁷⁷

Zájem člověka o zachování jeho života je geneticky podmíněným reflexem. Člověk je na svém bytí zainteresován podle Heideggera ve smyslu starosti jako bytí pobytu. Modus péče je charakterizován způsobem spolubytí (obstaráváním), jako zaskakující (snímání břímě) a nesení břímě. Průběh bytí dále rozvádí *„Smysl „má“ jenom pobyt, pokud je odemčenost bytí-ve-světě „vyplnitelná“, jsoucím, které v ní lze odhalit. Jenom pobyt proto může být smysluplný nebo smyslu prostý.“*.³⁷⁸ Jako smysl autentické starosti se odhaluje podle Heideggera časovost.³⁷⁹

Nazírání na svět ze subjektivního pohledu patří mezi zkoumané teze filozofie a umění: dramatické umění je disciplínou umožňující v tomto duchu zcela zřejmé a explicitní sdělení autora, osobní výpověď prostřednictvím literárních postav. Postavy interpretují operní libreto, které samo o sobě není svébytným literárním útvarem, jedná se o účelové zhuštění tématu díla literárního a úzce souvisí s hudební složkou. Od kvality tohoto *„převodu“* závisí kvalita porozumění a vyznění celé opery. Janáčkem zpracované náměty inklinují k všedním reálným příběhům ze života vesnické i městské společnosti.³⁸⁰ Reprezentativní jsou Janáčkovy opery

³⁷⁷ HEIDEGGER 1996, s. 58- 60.

³⁷⁸ Citace Heideggera in BIEMEL, Walter. *Martin Heidegger*. Praha: Mladá fronta, 1995, s. 151. ISBN 80-204-0268-3.

³⁷⁹ BIEMEL 1995, s. 72.

³⁸⁰ Také Heidegger vychází z průměrnosti, každodennosti. BIEMEL 1995, s. 62.

20. století, jejichž libreto Janáček sám podle vybraných předloh napsal, seškrtává nebo zhušťuje text v souladu s potřebou díla.³⁸¹ Postavy si svět vykládají ze subjektivního stanoviska, podle své potřeby a takto i konají, ale také přijímají s pokorou následky svého konání (Kostelníčka) i osudu (Elina Makropulos), uvědomují si své bytí na tomto světě i svou konečnost (existencialistický prvek). Laca vnímá svět jako sirotu, stařenka jako stárnoucí člověk, Kabanicha se nechce smířit s případnou ztrátou své suverenity nad synem, Emilia Marty ztrácí smysl bytí po tři sta let dlouhém životě. Často se v této souvislosti v libretech objevuje téma svědomí – Janáček vybírá příběh Káti Kabanové, která se vnitřně nesmíří se svým morálním poklesem, nebo postava Kostelníčky trpící nad svým činem. Podobnou tendenci předkládá také nezpracovaná Anna Karenina. Heidegger otázku svědomí probírá v rámci autentičnosti existování: „*Volání vychází ze mne, a přece dopadá na mne.*“³⁸²

V rámci své analýzy pobytu a smyslu lidského života se Martin Heidegger zabývá rovněž hudební skutečností. Hudba byla pro Heideggera realizací bytí. Totéž vidí Vogel v Janáčkově přístupu k tvorbě, klíčem k jeho hudbě je především jeho řeč. Význam řeči je pro Heideggera stěžejní, řeč je artikulací srozumitelnosti, je významovým členěním vycházejícím ze srozumitelnosti bytí-ve-světě.³⁸³ Janáčková hudební i mluvená řeč (užívá nářečí, prózy) taktéž stojí v centru jeho uměleckého myšlení a souzní též s chápáním novopozitivisty Ludwiga Wittgensteina,³⁸⁴ kde význam jazykových znaků není plně fixován, ale ustaluje se v různých kontextech, v nichž se těchto znaků užívá (znak samostatně je mrtvý): jazyk je forma života, v jazyce se všechno vynáší na světlo, je médiem myšlení.³⁸⁵ Také Hans Georg Gadamer (1900-2002) pojímá řeč jako specifikum: ... *Musíme, proto při interpretaci práce „za“ každým slovním projevem nebo textem předpokládat celý horizont nevyjádřeného, které však odpovídá tomu, jakým způsobem se zračil horizont nezjevného těm, které nám svůj projev nebo text zanechali. Stejný horizont samozřejmě mám „za“ svou řečí či textem i my, takže vlastně „rozumění“ jazyku se děje jako prolínání horizontů.* (GADAMER, H. G., *Wahrheit und Methode*. Tübingen, 1965).³⁸⁶ Sám Janáček se velmi systematicky věnoval fonetice, artikulaci, snažil se o systematizaci mluveného projevu v souvislosti s emocionalitou sdělení a

³⁸¹ Její pastorkyně (1894-1903), Osud (1907), Výlety pana Broučka (1908-1917), Káťa Kabanova (1920-1921), Příhody lišky Bystroušky (1923), Věc Makropulos (1923-1925) a Z mrtvého domu (1927-1928).

³⁸² Hlas svědomí „nepodává vysvětlení světových událostí, nemá co vyprávět. A vůbec už se nepokouší podnítit ve volaném „bytí-sebou“ nějakou samomluvu.“, „Volanému „bytí-sebou“ se nic nepřivolává, nýbrž „bytí-sebou“ je vyvoláváno k sobě samému, tzn. ke svému nejvlastnějšímu „moci-být.“ BIEMEL 1995, s. 70.

³⁸³ BIEMEL 1995, s. 161-162.

³⁸⁴ Ludwig Wittgenstein (1889-1951) uvádí, že předmětem filosofie není obsah vědomí, ale jazyk, jímž hovoříme o faktech. Nejvhodnější jazyk s jednoznačnými slovy-znaky je užít v matematické logice.

³⁸⁵ ANZENBACHER, Arno. *Úvod do filosofie*. Praha: Portál, s. r. o., 2004, s. 165. ISBN 80-7178-804-X.

³⁸⁶ Citace In BLECHA, Ivan. *Proměny fenomenologie. Úvod do Husserlovy filosofie*. Praha: Triton 2007, s. 246. ISBN 978-80-7254-938-2.

především uvažoval o propojení s hudební stránkou díla.³⁸⁷ Ve svém *Příspěvku k tónovým útvarům české řeči* Janáček sděluje: „*Notou zajištěny jsou výšiny tónové, na nichž teprve artikulace hlásek se uskutečňuje. Změnou výšky tónové obměňuje se i ráz hlásek. ... Čím větší snaha jasně artikulovat hlásku, tím určitěji vystupuje její tón. S hláskou i její tón vniká do našeho vědomí*“.³⁸⁸ Vogel pochopil ideu Janáčka o maximální umělecké výstižnosti prostřednictvím využití mluvy a zpěvu za účelem intenzivní dramatickosti a připomíná Janáčkovu sdělení Maxu Brodovi „*A já pravím, že tón čistý nic neznamena, dokud není zabodnut v životě, v krvi, v prostředí. Jinak je hračkou, která se nemusí cenit*“.³⁸⁹ Vyjádření u Janáčka tímto způsobem je vysoce efektivním nositelem poznání, neboť akceleruje abstraktní rovinu díla. „*Je ostatně Mrtvý dům – stejně jako Káťa Kabanová – méně výmluvným protestem i mementem jen proto, že je protestem „němým“, že se zde nemluví do svědomí světa plamennými řečmi, nýbrž „jen“ dějem?*“.³⁹⁰

Člověk žije v čase a je si vědom své konečnosti

Otázkou času se Heidegger zabývá v kapitolách „*Interpretace bytí vzhledem k časovosti*“ a „*Explikace času jako transcendentálního horizontu otázky bytí*“ své knihy *Bytí a čas*. Pro časovost užívá Heidegger výraz *temporalita* a úzce ji spojuje s možností svého moci-být.³⁹¹ Existence tedy probíhá v čase, děje se časová výstavba pobytu i v prostoru (jsme v prostoru možností tohoto světa)³⁹² a hranicí konečnosti je smrt.

Pro Janáčka, jako pro umělce i člověka, hrál čas významnou úlohu projevující se jak v textech, tak v hudbě. Vyjádřil se k této kategorii již při studiu lidové hudby: „*S přirozenou pravdou odhaduje se v lidových skladbách čas, jehož je zapotřebí, aby dokončil se vypsáný děj*“.³⁹³ Ne vždy vidí Vogel u Janáčka libreto vnitřně homogenní, spojitě děje, ale spíše „záblesky“ bez vzájemného vztahu, pak má Janáčková hudba i libreto epizodický – suitový ráz (zejména jednotlivé monology postav v opěře *Z mrtvého domu*), pochází z různých časových rovin. S časem pracuje inverzně, promítá sen do skutečnosti, přítomnost do minulosti, svět lidí převádí do světa zvířat, z marginálních nápěvů sestavuje velké dramatické dílo. Z Janáčkovu sdělení vyplývá, že mu jde především o co nejvěrnější zachycení určitého

³⁸⁷ O řeči (1914). In *Leoš Janáček. Literární dílo I.* STRAKOVÁ, Theodora a DRLÍKOVÁ (a kol.) 2003, s. 17.

³⁸⁸ JANÁČEK I. 2003, s. 434.

³⁸⁹ Leoš Janáček v dopisu Maxu Brodovi, 2. 8. 1926. VOGEL, 1997, s. 11.

³⁹⁰ VOGEL, Jaroslav. *Leoš Janáček – Z mrtvého domu*. Operní libreta, řada I. svazek 29. DOLANSKÁ, Věra (ed.). Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1962, s. 9.

³⁹¹ BIEMEL 1995, s. 69.

³⁹² FIGAL, Günter. *Úvod do Heideggera*. Praha: Academia 2007, s. 63. ISBN 978-80-200-1553-2.

³⁹³ JANÁČEK I. 2003, s. 254.

okamžiku.³⁹⁴ Autentický život s vědomím časově omezeného bytí nebyl tedy Janáčkoví vzdálen a promítá se také do jeho hudby ve smyslu Husserlovy analýzy časového vědomí jako autentického velmi krátkého a výstižného znaku – hudebního motivu, akordu. Vogel také upozorňuje ve své poznámce na Janáčkovu souvztažnost času s hudebním vyjádřením myšlenky: „...*A podobně jako se zmenšují nebo zvětšují intervaly časové, zmenšují se či zvětšují také intervaly melodické (to zejména, když se thema v krizi „ohýbá“ pod tlakem disonantní harmonie), vkládají se nebo ubírají z motivu jednotlivé tóny.*“³⁹⁵ V hudebním ději se v kontextu časovosti vytrácí hranice mezi uzavřenými čísly, dochází k prolínání rovin, k jejich přesahu.³⁹⁶ Rozvláčná romanticko-lyrická kantiléna, včetně šetrnosti s příznačnými motivy, ustupuje sdělnosti krátkých výstižných motivů, zcela osobité je pak Janáčkově vyjadřování prostřednictvím *sčasovek*. V kontextu tempa i agogiky, významných základních atributů hudby, činí toto Janáčkově umění mimořádně dynamickým a plastickým.

Ztráta obou dětí i zralý věk, autorská zkušenost a osobnostní vývoj u Janáčka, signalizovaly onu konečnost, vymezenost prostoru bytí na světě. Smrt, součást života, se v přímé či nepřímé podobě objevuje ve všech čtyřech zmíněných operách. S tématem konečnosti života pracuje intenzivně v opěře zabývající se lidskou jsoucností *Věc Makropulos* (1923-1925). Janáček si vybral Čapkovu úvahu o nesmrtelnosti ve věku sedmdesáti let. Hlavní postava Emilia Marty žije mnoho životů, její dojmy po 337 letech života jsou však spíše negativní, setkává se lidmi bez hodnot, s cynismem. V závěru Emilia zpívá: „*Ach, nemá se tak dlouho žít! Ó, kdybyste věděli, jak se vám lehko žije! Vy jste tak blízko všeho! Pro vás má všechno smysl! Všecko má pro vás cenu. Hlupci, vy jste tak šťastní.*“ „*Pro tu pitomou náhodu, že tak brzo zemřete! Věřte v lidstvo, velikost, lásku! Vždyť více nemůžete chtít!*“. „*Ale ve mně se život zastavil, Ježíši Kriste! a nemůže dál. – Ta hrozná samota!*“³⁹⁷ Říká tímto, že otázku bytí na světě neřeší délka ale kvalita (průběh). Limity časovosti nachází Vogel také v Janáčkově snovém světě, např. svět lišky Bystroušky a okolní svět zvířat, svět pana Broučka, kde časové hranice jsou překračovány a navzájem se překrývají. Vogel o Lišce píše: „...*staví na hlavu všechny představy prostoru a času.*“³⁹⁸ Děje i výpovědi postav působí prolínáním dojmů, vznikají typicky janáčkovské výrazové „spletny“, „*a kde se dojmy nemohou spájet v přímo jinotajný*

³⁹⁴ Takto se Janáček vyjádřil v článku Okolo Její pastorkyně. In *Hudební revue IX*, 1916, s. 245. Též VOGEL 1997, s. 16.

³⁹⁵ VOGEL 1997, s. 16.

³⁹⁶ „Časté jsou i případy, kdy do jednoho thematu se vkrádají názvuky na thema jiné („kontaminace“ dvou themat“).“ VOGEL 1997, s. 16.

³⁹⁷ DOLANSKÁ, Věra. (ed.). *Leoš Janáček – Věc Makropulos*. Operní libreta, řada I. svazek 25. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1961.

³⁹⁸ VOGEL 1997, s. 259.

*celek, stíhají se aspoň ráz na ráz.*³⁹⁹ Janáček užívá oblíbeného slova „spletna“ v hudební rovině pro obsáhlý výraz pro daleko rozvětvené spojitosti.

Ve skutečnosti Janáček nezkoumá rovinu minulosti a budoucnosti (mimo Věci Makropulos), ale řídí se přítomností, která se mu z Voglova pohledu jeví jako zcela podstatné metrum celé tvorby: osudy lidí se odehrávají v přítomnosti, jsou zdrojem intenzivního prožitku přítomnosti a to v kontextu společenské skupiny. Zde tedy sleduje Heideggerovu metodu pobytu lidské existence na světě /Dasein: „*nezrušitelné vazbě člověka na svět*“, neoddělitelná souvztažnost s ostatními. V tomto smyslu rozvíjí Janáček – dramatik – originálně pojem časového vědomí.

Člověk je vržen do světa bez vlastního přičinění

Osobitost pobytu spočívá v tom, že se jeho bytí ukazuje v existování, že se existování uskutečňuje konkrétní mojskost. Bytí autentické, kdy rozhodují já a bytí neautentické, kdy rozhodují za mne druhí, jsou dalším mottem výkladu Heideggerova chápání průběhu pobytu. „*Pobyt chápe sebe sama vždy ze své existence, z možnosti sebe sama být sebou samým, nebo nebýt sebou samým. Tuto možnost si pobyt buď sám zvolil, nebo do ní upadl, nebo v ní již vyrostl. O existenci rozhoduje vždy jen ten, který pobyt sám způsobem, jak se jí chopí, nebo ji zanedbá.*“⁴⁰⁰ Zde se k výkladu přidává pobyt jako odhodlanost jako význačný modus odemčenosti (otevřenosti).⁴⁰¹ Reakce jednotlivce na okolní svět je podléhavost, což je zřejmé z jednání Kostelničky a Jenůfky, kdy se Kostelnička rozhodne pro hrůzný čin – vraždu dítěte. V domnění, že Jenůfa může být šťastná (bez dítěte) s Lacem Kostelnička zpívá: „*Půjde za tebe, Laco, půjde... Ona včil už ztracený rozum našla – a musí být ještě šťastná.*“⁴⁰² donutí ji k svatbě a Jenůfka souhlasí, jedná podle pokynu své macechy. Vyhrocené situace vedou postavy do stavu autentického bytí, podle Heideggera: „*možnost být vcelku*“. Aplikace této teze odráží Janáčkovy opery zcela zřejmě, neboť člověk se ocitá tváří v tvář vlastního bytí – promlouvá k vlastnímu vědomí – hovoří sám se sebou...

Laca ublíží Jenůfce, aby zabránil její svatbě s jiným a zpívá: „*Co jsem to urobil! Jenůfka!*“, „*Já ťa lúbil – od malička lúbil!*“. Také Števa pochybil, nechce prozradit své otcovství: „*Jen nerozhlašujte to, že je to moje!*“ Jedná ve svůj prospěch, podléhá okolnímu tlaku, opouští Jenůfu a zasnoubí se s rychtářovu Karolkou. „*Tetuško, kameň by se ustrnul, ale vzít si ji*

³⁹⁹ VOGEL 1997, s. 336.

⁴⁰⁰ Citace Heideggera In BIEMEL 1995, s. 52.

⁴⁰¹ Tamtéž, s. 71.

⁴⁰² DOLANSKÁ, Věra. (ed.). *Leoš Janáček – Její pastorkyňa*. Operní libreta, řada I. svazek 19. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.

nemohu, bylo by to neštěstí nás obou.“, i svého dítěte se zříká. „*Už je všemu konec.*“ Utíká před nepříjemnými kroky, před odpovědností. Vrcholem této interpretace je Kostelnička a její zpověď ze svého činu: „... *To můj skutek – můj trest boží!*“, tíží ji její těžký hřích: „*Spánek mi nikdy neodlehčí – musím být vzhůru – musím – abych to všechno zažila.*“. „*Dlouhý život byl by hrůzou...*“. Na závěr Kostelnička přiznává svou sobeckost i vinu: „*Já jsem dítě Jenůfčino uničila, já samotná. Její život, její štěstí chtěla jsem zachránit. Tiskla se mne hanba, že jsem pastorkyni do zkázy dochovala!...*“ a promlouvá k Jenůfce: „*Odpusť mi jenom ty, včil už vidím, že jsem sebe milovala víc než tebe.*“⁴⁰³

Jiným příkladem této interpretace je opera Káťa Kabanová, kde se model aktivity a pasivity opakuje v postavách panovačné Kabanichy („*Je lépe všechno přikázat.*“) a jejího poslušného syna Tichona. „*Nariď ženě, jak se chovat za tvé nepřítomnosti.*“⁴⁰⁴ (k Tichonovi). Zcela zvláštním námětem je opera Z mrtvého domu, nepochybně závažné dílo, kde jsou předkládány příběhy vězňů, osob zbavených autentického jednání v rámci společnosti. V libretu do tohoto kontextu uvádí stráž: „*Jeho vlastní šat, vaše blahorodí!*“ a Placmajor: „*Všechno sebrat! Prodat! Vězeň nemá mít nic vlastního!*“⁴⁰⁵ Neautentické jednání je vnuceno, je trestem za morální a společenské pochybení a autentické vztahy se mohou realizovat pouze mimo společnost mezi spoluvězni. Podobně je neautentické jednání obsaženo v osudovém stigmatu Emilie Marty, jež je bezmocně odsouzena k věčnému životu. Vogel odhaluje také vztah Janáčka k osudovosti v části týkající se opery Osud,⁴⁰⁶ když cituje jeho dopis Kamile Urválkové z roku 1903, který je jasným signálem k Janáčkově autenticitě: „*Osud si děláme sami ...*“.⁴⁰⁷ Podobně lze citovat libreta i z jiných Janáčkových oper, ač se jedná o opery odlišné po stránce dramatické výstavby i dikce, postavy zde nesou, každá jiným způsobem, následky svého jednání. Například v téměř autobiografické opeře Osud vidí Vogel paralelu s Oněginem.⁴⁰⁸ V tomto smyslu Vogel říká, že Janáček se ve svých opeřích otázkou autentického či neautentického bytí zjevně, svým zvláštním způsobem a s intenzitou, zabývá. Člověk je spjat s druhými lidmi a okolím

Člověk není na světě sám, ale žije spolu s jinými lidmi, společně vytváří svými subjektivními postoji společenské mínění. Myšlenku „bytí ve světě“ jako spolubytí Heidegger řeší

⁴⁰³ DOLANSKÁ 1959.

⁴⁰⁴ DOLANSKÁ, Věra. (ed.). *Leoš Janáček – Káťa Kabanová*. Operní libreta, řada I. svazek 24. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1961.

⁴⁰⁵ DOLANSKÁ, Věra. (ed.). *Leoš Janáček – Z mrtvého domu*. Operní libreta, řada I. svazek 29. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1962.

⁴⁰⁶ VOGEL 1997, s. 156-170.

⁴⁰⁷ 9. 10. 1903. Tamtéž, s. 162.

⁴⁰⁸ Tamtéž, s. 158.

v kapitole nazvané Spolubytí druhých a každodenní spolubytí. „*Spolubytí je třeba také chápat existenciálně. Na základě „bytí ve světě“, které má charakter, spolubytí, je svět vždy již světem, jež sdílíme s druhými, svět pobytu se spolusvět. Bytí ve je spolubytí s druhými.*“⁴⁰⁹

Rozšířeně zní interpretace, že „*Pobyt je spolu-bytím, nachází se vždy již v nějakém spolusdílení, protože v určitém spolu-rozumění a určitém spolu-vycházení-se.*“⁴¹⁰

Věčně kladenou otázkou zůstává u Janáčka vedle vlastního bytí, jeho průběh a sounáležitost s ostatními, chování a jednání v daném prostředí a kategorie morálky. Společnost a okolnosti významně ovlivňují vymezení a dodržování přijatých norem a zákonů, determinují již zmíněné autentické či neautentické jednání. Káťa zvolí smrt jako odmítnutí povrchní, falešné a pokrytecké morálky společnosti, podobně Míla v Osudu nebo zamýšlená opera Anna Karenina. Poslední slova Kabanichy nevyjadřují lítost nad utonulou Káťou, zmařeným životem, ale společenský úzus díky za projev soustrasti: „*Děkuji vám, děkuji, vám, dobří lidé, za úslužnost.*“⁴¹¹ [za účast – soustrast].

Mezi Janáckovými postavami lze sledovat motivy, které postavy vedou k modelovému jednání, jako je nevěra, despotismus, slabošství, vražda apod., která jsou subjektivním jednáním postavy, jejich řešením, avšak podmíněné společenskou konvencí. Sám Janáček svět vnímá a prožívá s nezměrnou intenzitou a hluboce „cítí“ s postavami svých příběhů, často se dotýká vyhrocených situací – krizí a konfliktů, extrémních prožitků – smutku, bolesti, strachu..., přestože zpracovává věčně repetující témata, jakými jsou láska, nenávist apod. v Janáckově rukopisu vyznívají přirozeně a pravdivě. Dramatické zápletky i podrobnosti mají svůj zákonitý vztah, příčinu, vše tvoří jeden uzavřený kruh a to je podle Vogla Janáčkova - nejsilnější stránka coby dramaturga. V tomto smyslu Vogel nazývá Janáčka „*dramatikem, jež tlumočí všechny výšiny i propasti lidského nitra,...*“⁴¹²

V souvislosti se společenským rozměrem bytí ve světě Vogel odhaluje Janáckovo novum v operní tvorbě a tím je kolektivní drama, zejména ve vrcholné opeře Z mrtvého domu. Vězení – mrtvý dům – místo bez důstojnosti, kde je člověk zbaven svobody, moci svévolně jednat/konat, hlavními postavami jsou vydeděnci, jímž je vnucena za jejich záporné jednání neautentičnost, schopnost být aktivní je vymezena pouze ve vztazích mezi sebou, projevuje se drsnost prostředí i charakterů. Zde, podle románu Dostojevského, Janáček zhmotnil snad

⁴⁰⁹ § 26 Spolubytí druhých a každodenní spolubytí, HEIDEGGER 1996, s. 143-151. [Cit. s. 144.]

⁴¹⁰ Citace Heideggera In BIEMEL 1995, s. 69.

⁴¹¹ DOLANSKÁ, Věra. (ed.). *Leoš Janáček – Káťa Kabanová*. Operní libreta, řada I. svazek 24. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1961.

⁴¹² VOGEL 1997, s. 9.

všechny uvedené teze a „*sestupuje v nejtemnější hlubiny lidské existence.*“⁴¹³ Janáčkovu schopnost vidění kolektivního dramatu však Vogel objevuje již mnohem dříve, v opeře Šárka (1887-1888). Vedle příběhu dvou postav a zástupců skupin v mocenském boji o místo na slunci chápe tuto situaci jako „*živelnou vzpouru ženství proti tělesnému nevolnictví v podruží mužů.*“⁴¹⁴

Člověk je bytostí pravdy, hledá pravdu a poznává jiná bytí

Heideggerovy publikované knihy *Bytí a čas* (1927), *O pravdě bytí a Konec filozofie a úkol myšlení* (1964) značí vývoj jeho myšlení. Jeho žák Walter Biemel předkládá dva vůdčí motivy Heideggerova myšlení: *Otázka po bytí* a *Otázka po pravdě.*⁴¹⁵ Souvislost bytí a pravdy stojí u Heideggera na pomyslném vrcholu celého studia o starosti jako bytí pobytu. Moderní pojetí pravdy tj. shoda poznatku s realitou nestačí. Při zkoumání pravdy vychází Heidegger úzce z fenomenologické metody. Jeho výraz pobyt „*je v pravdě*“ v žádném případě neznamená, že je pobyt v držení veškeré pravdy, což by byl nesmysl, nýbrž že je díky odemčenosti, k níž patří i odhalujícnost, s to „*odkrývat*“. „*Pobyt může být odhalující, to znamená zpřístupňovat si jsoucí, zbývat se jím, explikovat je, utvářet je a tak podobně, jen proto, že se dokáže vztahovat k sobě samému, ve smyslu otevřenosti.*“⁴¹⁶ Pobyt může rozumět vychází-li z vlastních možností (autentičnosti), pak mám existence atribut pravdivosti, nebo si může rozumět vycházejí ze světa, v němž se vždy již jakoby ztratil (neautentičnost), pak je pobyt v nepravdě. Obojí je možné. Pokud podle Heideggera zkoumáním věci odkrýváme jejich skutečnou povahu, která se jinak skrývá za prvním dojmem, který se nám nabízí, je tedy pravda dostižením věci v její pravosti, rozevřením jejich dispozic: „*Být pravdivý znamená stát v otevřenosti.*“⁴¹⁷ V tomto směru pravdivosti – otevřenosti Vogel odkrývá působivost a trvalost Janáčкова díla.

Témata vybraná Janáčkem pochází z různých vrstev časových i různých vrstev společenského prostředí. Konstrukce příběhů, struktura činností s významným obsahem vycházející ještě z romantismu/expresionismu, působí přitažlivě až imaginárně, v harmonii s tématem je

⁴¹³ VOGEL 1997, s. 333.

⁴¹⁴ Tamtéž, s. 86.

⁴¹⁵ ALÉHEIA - základní slovo řeckého porozumění bytí – neskrytost (ALÉTHES) je rysem samotného jsoucího (ON); cosi jako horizont, který nám jsoucí zpřístupňuje. Přičemž jsoucí je myšleno jako přítomné, stálé, má tvar, hranice. BIEMEL 1995, s. 39-41.

⁴¹⁶ Citace Heideggera Tamtéž, s. 81.

⁴¹⁷ BLECHA 2007, s. 234.

specificky pojato hudební vyjádření. Tím, že se Janáček strukturou řeči diferencioval, díky svému specifickému jazyku: otevřeně komunikoval.⁴¹⁸

Hodnota požitku Janáčkovy hudby nečerpá z oslnivosti, tedy neoplývá klasickou krásou. Ale mnohem důmyslněji se vši vážností je publiku předkládán příběh (hra - ve smyslu Gadamerovy teze o společenské činnosti ve smyslu spojení umělce a publika), který odkrývá hlubší poznání a navozuje emocionální zkušenosti. Vogel charakterizuje zvláštnost Janáčkovy hudby: odklonil se zcela od dekorativnosti, jeho hudba nepopisuje, ale vychází z prožitku „nitra“. Odtud vyplývá náročnost interpretace jeho vokálních operních partů. Hudbu úzce spojuje s textem, teprve tato unifikace dokonale vystihuje významové nuance daného sdělení. „*Dá tak často úmornou práci, vyžadující nadto ještě stálé obnovování, než partitura „prohlédne“.* Pak se nám však objeví netušené světy a my s údivem poznáme, že i těch retuší bylo třeba mnohem méně, než se původně zdálo, a že musíme u Janáčka spíše retušovat své navyklé představy.“⁴¹⁹ Takto se Vogel vydává cestou vlastního přístupu, neboť vnější stránku Janáčkovy díla působící nevšední obrazotvorností, designuje vysvětlením, jak se jednotlivé znaky jeví individuálně i v celé harmonii hudebně dramatického vjemu. Vogel nachází originalitu a výjimečný efekt Janáčkovy díla v jeho harmonickém kontextu. Hlavní specifikum Janáčka vidí Jaroslav Vogel v jeho bezpodmínečné otevřenosti – pravdivosti – autentického podání celého příběhu. Vogelova charakteristika Leoše Janáčka – skladatele i člověka sleduje tímto názorem Heideggerovy filozofické východisko, že člověk je bytostí pravdy, hledá pravdu a poznává jiná bytí, přičemž hledání pravdy není časově omezeno.

Východiskem myšlení Heideggera jsou existenciální tendence první třetiny 20. století. Heidegger se nezamýšlí nad kategorií bytí ve smyslu Platónova bytí jako substance, ale bytí ve smyslu existence v čase, ve spojení s jinými lidmi. Tím, čím byl pro Wagnera člověk mytologický, bylo pro Janáčka lidství prostého člověka. Vogel nazývá Janáčka *mystikem realismu*.⁴²⁰ Existencialismus u Janáčka, jak Vogel uvádí, není soustředěn do jedné celovečerní inscenace, nýbrž promítá se do celého jeho díla.⁴²¹ Nespadá však do naturalismu a mozaikovosti jednotlivých nápěvků deklamačního slohu, ale přidává své postřehy, zážitky, vkládá svou osobitost, především svou mistrovskou muzikalitu, která činí Janáčkovu dílo mimořádným. V jeho dílech se odráží mnohem horečnatěji dobové tempo 20. století, narůstající individualismus, genderová tematika a tím i „*prudší narážení protichůdných sil,*

⁴¹⁸ Podle J. Derrida znak nemá význam dopředu, význam se děje, je v pohybu.

⁴¹⁹ VOGEL 1997, s. 367.

⁴²⁰ Tamtéž, s. 9.

⁴²¹ Tamtéž.

výrazové „spletny“ Janáčkovy jsou toho mnohem výraznějším odrazem než „nervová kontrapunktika jeho vrstevníka Richarda Strausse.“⁴²²

V hudebním jazyce je u Janáčka situace vyjádřena explicitně všemi možnými hudebně výrazovými a formotvornými uměleckými prostředky. Posun Janáček dovršil ve vývoji kompoziční techniky v *Její pastorkyni*, ten se odehrává v rovině symboliky a enigmat, jež zapadají diskrétně do děje příběhu – voda v mlýnském náhonu předjímá smrt nemluvněte, orel coby symbol svobody, méně zjevná je hudební souvislost samotné Pastorkyně předjímající symfonický příměr k lidové baladě, uplatnění církevních tónin (zejm. Des dur a as moll) s korelací ke slovanství.⁴²³ Explicitně se symbolika jeví v orchestraci, nejen oper, předpisem naturalistických tympán, xylofonu, oblíbené violy d'amour, lidových nástrojů, reminiscence anglického roku zase naznačují Jenůfčinu vazbu ke Števovi apod. V *Pastorkyni* motivicky pracuje s příznačností – motiv viny i příznačnými prvky situačními.⁴²⁴ V tom Jaroslav Vogel ve své knize odhalil Janáčkovu unikátnost – vedle hýření krásným tónem ujmá se Janáček také jeho filozofie. Časová paralela formulace filozofických názorů Martina Heideggera (1927) a tvorba Janáčkových opusů (do 1928) ukazují primární tendence a vnímání kulturních změn tehdejší intelektuální elity středoevropské společnosti, které Heidegger ve svých univerzálně platných tezích shrnul. Nejedná se o přímou aplikaci Heideggerových myšlenek v Janáčkově díle, ale o konvergenci názorů respektující autentickou realitu, existencionální metodu obou autorů, dvou pozoruhodných osobností různých humanitních disciplín, dvou velikánů evropské duchovní kultury 20. století, disponující mentalitou neobvyklého spirituálního rozměru, kteří svou interpretaci o bytí na světě synchronně předali budoucím generacím v obdivuhodném tvůrčím odkazu, přičemž každý se dobral své „pravdy“.

⁴²² VOGEL 1997, s. 24.

⁴²³ Voda vůbec představuje u Janáčka nejen životodárnou substanci, ale zároveň tragickou nebo „tragicky osvobozující“ (Volha u Káti, Ostravica v Maryčce Magdonové, Dunaj aj.). VOGEL 1997, s. 24.

⁴²⁴ Tamtéž, s. 135.

6. NA VRCHOLU UMĚLECKÉ KARIÉRY

6. 1. Sezona u Českého lidového divadla v Brně 1944-1945

Na konci roku 1943 odešel Jaroslav Vogel po dvaceti letech činnosti u ostravské opery na své nové působiště do Brna. Brněnská umělecká obec měla možnost poznat jeho umělecké kvality již dříve: jako autora, když zde zazněla jeho první jednoaktová opera Maréja (1928) i celovečerní Jovana (1941), stejně jako dirigenta. Své umění předvedl při hostování v inscenaci Její pastorkyně v červnu 1935, v té době viž Vogel pomalu získával pověst janáčkovského interpreta. Taktéž se představil v Lišce Bystroušce, a to v prosinci 1938. Voglovo dirigování díla posluchače zaujalo zejména emotivností, citlivě respektující pojetí tehdejšího šéfa brněnské opery Milana Sachse (1884-1968).⁴²⁵ Už tehdy, po Sachsově odchodu do jugoslávského Záhřebu, se Vogel ucházel, stejně jako Karel Nedbal (1888-1964), o šéfovskou pozici, která ale byla nakonec svěřena Rafaelu Kubelíkovi (1939-1941). Navíc prokázal, s odvoláním na patřičné hudební prameny, analytický přístup k Janáčkovu dílu a představil se brněnské veřejnosti četnými články a statěmi o hudbě mimo jiné s apelem na důležitou socializační funkci hudby ve společnosti.⁴²⁶

Po uzavření Zemského divadla v Brně v době okupace se na čas v rámci akce „Kraft durch Freude“ obnovila scéna Českého lidového divadla (1943-1945), kterou udržovala Národní odborová ústředna zaměstnanecká. Ředitelem byl Antonín Fencl (1881-1952) a k vedení opery byl v roce 1944 přizván Jaroslav Vogel jako zkušený dirigent obeznámený s divadelním provozem.⁴²⁷ V roce 1943 dirigoval na brněnské scéně Smetanovu Hubičku a Její pastorkyni Leoše Janáčka. Kritika si všímala zvláště Pastorkyně, jejíž tradice v Brně vždy vzbuzovala očekávání vysoké interpretační úrovně a sledovala komparaci jednotlivých nastudování.

U Vogla ocenila jeho obohacení o „*nové vklady reprodukčního pojetí*“⁴²⁸ a vyzdvihla blízkost dirigenta k syrovému slohu moravského skladatele.⁴²⁹

Svou invenci vložil Jaroslav Vogel rovněž do nastudování dvou českých oper: v prvním případě šlo o Smetanovo symbolické dílo Prodanou nevěstu a poté Dalibora, kterého uvedl ve

⁴²⁵ Program Státní divadlo Brno, 1990, č. 9, s. 108. Národní divadlo Praha, archiv.

⁴²⁶ VOGEL, J. Hudba a divadlo v novém statě. *Lidové noviny*, 4. 1. 1939, s. 7.

⁴²⁷ ŠORMOVÁ, E. (ed.) 2000, s. 31.

J. Vogel ve svých vzpomínkách píše, že mu koncem roku 1943 bylo nabídnuto místo v brněnském divadle Na Veveří, které přijal, neboť si myslel, že po více než dvaceti letech prožitých s ostravskou operou, by oběma stranám změna prospěla. VOGEL 1967, s. 321.

⁴²⁸ *Lidové noviny* 5. 7. 1944, s. 4.

⁴²⁹ Cit.: „*k syrovému a tolikým nepochopením stíhanému slohu moravského hudebního separatisty.*“ *Lidové noviny* 7. 7. 1944, s. 4.

zcela nových intencích, podle původní partitury.⁴³⁰ Na inscenacích spolupracovali režisér Miloš Wasserbauer (1907-1970) a scénograf Vladimír Neumann (1922-1980). V Brně byly přijaty obecně i kritikou velmi příznivě. Hlavní role se Vogel nebál svěřit mladým umělcům, a tak k pozitivním dojmům z představení přispělo nadšení účinkujících.⁴³¹ I přes krátkou dobu, kdy Vogel brněnskou operu vedl, pozvedl soubor mezi přední operní scény v republice.⁴³²

V květnu 1944 vstoupil Jaroslav Vogel do tradice koncertů symfonické hudby prováděné divadelním orchestrem a představil se Brnu uvedením instrumentální hudby.⁴³³ V podání mladých hráčů, absolventů brněnské konzervatoře zazněl Smetanův cyklus *Má vlast*. Tento koncert české hudby zaplnil zcela sál Stadionu. Na posluchače tehdy působil Vogel svým projevem a dirigentským stylem.⁴³⁴ V inkriminovaném období roku 1944 kulminoval, jak je známo, válečný konflikt, proto k 1. září došlo k zastavení činnosti i Českého lidového divadla v Brně, zaměstnanci tak podlehli režimu okupačního aparátu spočívajícího v nucených pracích. Po obnovení činnosti, ke konci divadelní sezony v létě 1945, Vogel vážně uvažoval o odchodu. I přes pozitivní odezvy na inscenované opery nebyl v Brně spokojen, a proto hledal možnosti uplatnění v některé z jiných institucí. O svém postavení v brněnském divadle napsal hned v květnu 1945 ministrovi školství a osvěty nové vlády Zdeňku Nejedlému (1878-1962), ve kterém žádal o místo odpovídající jeho kvalitám a zároveň jej informoval o tamních poměrech.⁴³⁵ Dopis v podobném smyslu odeslal také řediteli Aloisu Hábovi (1893-1973) do Divadla 5. května, ale ten mu odpověděl, že v divadle také není dobrá situace, aby raději zůstal v Brně.⁴³⁶ Přesto Vogel angažmá formálně ukončil a od nové sezony roku 1945 již vedl operní soubor brněnského divadla Antonín Balatka (1895-1958).

K poslednímu Voglovu nastudování opery na brněnské scéně došlo v roce 1958. Byla to opět Janáčkova *Káťa Kabanová* v režijní podobě Oskara Linharta (1904-1987) s výpravou Miloše Tomka (1921-1974). Opera byla součástí programu Festivalu Leoše Janáčka v Brně a její

⁴³⁰ Tuto koncepci nerespektovali ani takoví dirigenti, jako byli G. Mahler, K. Kovařovic, R. Kubelík. PACLT, Jaromír. Jaroslav Vogel. In *Postavy brněnského jeviště 1884-1994, III.* DUFKOVÁ, E. – SRBA, B. (eds.). Brno: Národní divadlo Brno, 1994, s. 107-110.

⁴³¹ V hlavních rolích se představili např.: Eva Prchliková, Antonín Jurečka, Václav Bednář apod. Tamtéž.

⁴³² Realizace nastudovaných inscenací J. Voglem, ND Brno. Příloha č. VI/27.

⁴³³ Už v roce 1925 byla na programu koncertů symfonické hudby v rámci ND Brno pod vedením Františka Neumanna díla všech slohových období, tj.: J. S. Bach, L. v. Beethoven, A. Dvořák, V. Novák, I. Stravinskij, L. Janáček, E. Křenek, A. Honegger, V. Petrželka, B. Vomáčka apod. In *Divadelní list ND v Brně*, roč. 1, 1925, č. 1, 5. [září].

⁴³⁴ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1495 Smetanova „*Má vlast*“ v rámci činnosti Českého lidového divadla v Brně. *Moravské slovo* 13. 5. 1944.

⁴³⁵ Tamtéž, inv. č. 44, 45 J. Vogel – Z. Nejedlý, korespondence 13. 5. 1945 a 14. 5. 1945.

⁴³⁶ Tamtéž, inv. č. 42, 239 A. Hába – J. Vogel, korespondence 2. 6. 1945 a 11. 6. 1945.

uvedení bylo podle kritiky znamenité, s poznámkou, že si Vogel vytvořil, podobně jako před ním jiní dirigenti (Talich, Sachs nebo Neumann) zvláštní osobitý reprodukční sloh.⁴³⁷

6. 2. Československý rozhlas Praha 1946-1947

Poválečná situace po roce 1945 v Československu byla přirozeně složitá v mnoha oblastech. Transformace společensko-ekonomického systému, která se vyvíjela zcela jiným směrem, než se očekávalo, jednostranně popírala a zamlčovala společenské hodnoty předválečného uspořádání a dotýkala se také přeměny veřejných institucí a školství. Zejména v personální sféře se objevily kauzy účelově poškozující některé významné osobnosti. Byla jim vyčítána především umělecká aktivita v době Protektorátu. Markantním případem byla situace šéfa České filharmonie Václava Talicha, kterou je možné hodnotit jako exemplární, řada postihů však zůstala bez publicity. Milan Kuna uvádí v monografii o Václavu Talichovi (2009) mimo jiné také případ Jaroslava Vogla.⁴³⁸

Po jeho odchodu z brněnského divadla následovalo mezidobí krátkých angažmá. Od března 1946 se stal dirigentem v té době již prestižního Symfonického orchestru pražského rozhlasu.⁴³⁹ Rozhlasové prostředí nebylo pro Vogla neznámým teritoriem. Již v roce 1925 přistoupil Československý rozhlas k výrazné proměně správy i složení jednotlivých sekcí s motivací zvýšení úrovně dramaturgické, umělecké i technické a účelem zařazení se mezi významné veřejné mediální instituce. Pražská stanice rozšířila svůj tým o dirigenta několikačlenného orchestru⁴⁴⁰ s pravomocí sestavovat dramaturgii hudebních pořadů, případně klavírního doprovodu hostujících sólistů. Po dirigentu A. M. Nademlejnském (1898-1985) v srpnu 1925 přijal toto místo na krátkou dobu právě Jaroslav Vogel. Měl totiž zájem o nové stálé angažmá. Zároveň v hudební sekci ještě zastával funkci odborného poradce, kterou vykonával původně K. B. Jirák, než byla zrušena a přesunuta do kompetence dirigenta. První vystoupení Jaroslava Vogla s rozhlasovým orchestrem se událo 21. července 1925. Mimo sestavování orchestrálních programů se věnoval Vogel také přípravě tematických večerů. Tak vznikly: biblický večer, večer z antické hudby i seznamování posluchačů mimo jiné s hudbou

⁴³⁷ Festival Leoše Janáčka v Brně. In *Hudební rozhledy*, roč. XI, 1958, č. 22, s. 908-909.

⁴³⁸ KUNA, Milan. *Václav Talich 1883-1961*. Academia Praha 2009, s. 885. ISBN 978-80-200-1793-2. Ke známým diskreditovaným umělcům patřili také Adina Mandlová, Zdeněk Štěpánek nebo Vlasta Burian.

⁴³⁹ Český hudební slovník. *Symfonický orchestr Československého rozhlasu* [online] 2014. [cit. 22. 2. 2014]. Dostupné na: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictory&action=record_detail&id=100072.

⁴⁴⁰ Rozhlasový orchestr v Praze měl v roce 1925 šest členů. Stálými dirigenty v roce 1925 byli J. Charvát (1925-1928) a O. Pařík (1925-1945). ČERNUŠÁK (a kol.) 1963, s. 212.

slovenskou či polskou. Dramaturgicky zajímavý byl také večer zaměřený na Orient.⁴⁴¹ Karel Boleslav Jiráček a Jaroslav Vogel byli prvními odborníky, kteří mohli kvalifikovaně ovlivňovat úroveň rozhlasového hudebního vysílání v jeho počátcích. Jaroslav Vogel ve zmíněné stanici zůstal jen tři měsíce do konce října 1925.⁴⁴²

Rozhlas se stal technickým fenoménem, překonávající dosavadní geografické distance s dosud nebyvalými možnostmi dostupnosti informací ze všech sfér široké veřejnosti a významně tak přispěl ke společenské a kulturní komunikaci. Hudba tvořila v polovině třicátých let přes padesát procent programové kapacity a spolu s přednáškami se podílela na kultivaci posluchačů.⁴⁴³

Stálé angažmá Jaroslava Vogla v pražské stanici Československého rozhlasu, které trvalo od března 1946, předcházela pověst zkušeného dirigenta disponující rozsáhlým repertoárem a zároveň již dirigenta s jistými zkušenostmi v rozhlasovém studiu. Tak mohli posluchači již ve třicátých letech slyšet za Voglova řízení koncerty České filharmonie. V rámci přímého rozhlasového vysílání Radiojournalu to byla například Symfonie č. 4 G dur Gustava Mahlera se sopranistkou Adou Nordenovou, sólistkou opery Národního divadla (8. 7. 1935). Následujícího roku se uskutečnil symfonický koncert ze skladeb Josefa Suka, Antonia Vivaldiho spolu se Symfonií č. 2 D dur Johannesa Brahmsa (1. 4. 1936).⁴⁴⁴

Velkým podílem také v minulosti Jaroslav Vogel přispěl ke kvalitě rozhlasových programů z Ostravy (zal. 1. 7. 1929). Tamější koncepce se v rámci celostátního vysílání orientovala na dechovou hudbu a jazzové a taneční novinky.⁴⁴⁵ Přímé rozhlasové přenosy symfonických a komorních koncertů pod Voglovým vedením, včetně operní hudby, tak mezi světovými válkami reprezentovaly ostravskou hudební kulturu v celoplošném vysílání.

Úvody a přednášky o hudbě tvořily důležitou programovou spojku hudebních programů, poněvadž zastávaly významnou funkci informativní a edukační. Navíc podrobně vypovídaly o aktuálním přístupu k soudobé interpretaci a informovaly o soudobé hudební tvorbě. Ostravská opera se tímto způsobem připojila k Národnímu divadlu a České filharmonii

⁴⁴¹ PATZAKOVÁ, A. J. *Prvních deset let Československého rozhlasu*. Praha: Radiojournal, 1935, s. 77.

⁴⁴² ONDREJKOVÁ, Alice. *Olomoucké studio Československého rozhlasu – hudební relace, vysílání, nahrávky a dramaturgie v letech 1949-1993*. Disertační práce, FFUP Olomouc, 2011.

⁴⁴³ ČÁBELOVÁ, Lenka. *Radiojournal. Rozhlasové vysílání v Čechách a na Moravě v letech 1923-1939*. Praha: Univerzita Karlova, Karolinum, 2003, s. 103-106. ISBN 80-246-624-0.

⁴⁴⁴ Realizace koncertů České filharmonie s J. Voglem. Příloha č. VI/39.

⁴⁴⁵ V únoru 1930 byla podepsána Úmluva pro lehké operní a operetní přenosy s Městským divadlem v Mor. Ostravě (2.500 Kč za představení). PATZAKOVÁ, A. J. *Prvních deset let Československého rozhlasu*. Praha: Radiojournal, 1935.

v Praze, podobně též k divadlu brněnskému, jejichž přenosy tvořily pravidelně program rozhlasového vysílání.⁴⁴⁶

K nejzajímavějším nahrávkám, které Jaroslav Vogel se Smyfonickým orchestrem pražského rozhlasu v době svého angažmá natočil, patří opera Veselohra na mostě od Bohuslava Martinů (20. 11. 1946).⁴⁴⁷ Po roční spolupráci v červenci 1947 Jaroslav Vogel pracovní poměr s Československým rozhlasem ukončil, avšak jeho kontakt pokračoval četnými příležitostnými koncerty v dalších letech nejen s rozhlasovým orchestrem v Praze, ale také v Brně. Ten pod vedením dirigenta Břetislava Bakaly realizoval do vzniku Státní filharmonie Brno programy symfonické hudby. V období 1949-1952 dirigoval Jaroslav Vogel abonentní koncerty se skladbami Schuberta, Schönberga, Chopina, Šostakoviče, Dvořáka, Ravela, Debussyho i Janáčka.⁴⁴⁸ S rozhlasovými orchestry nastudoval Vogel několik hudebních večerů, které byly vysílány v rámci pořadů Opera v přírodě (16. 6. 1949), Polská a česká hudba (22. 7. 1949), případně to byly večery např. s náplní symfonií Čajkovského a Mozarta, kdy zazněla také Leningradská symfonie Dmitrije Šostakoviče, apod.⁴⁴⁹ Z českých autorů v Praze v prosinci 1949 natočil Jessiku (Kupce benátského) J. B. Foerstra, také se ujal nastudování programu k III. abonentnímu koncertu (nahr. 14. 12. 1950) a Fibichovy Bouře (1950) na motivy Williama Shakespeara. Z ostravské rozhlasové stanice pak zazněly Beethovenovy Zříceniny athénské (předehra), Koncert A dur pro housle a orchestr Antonína Vranického se sólistou Ladislavem Gadasem, hrála se též Symfonie G dur „Oxfordská“ Josepha Haydna. Archiv rozhlasových nahrávek s Jaroslavem Voglem obsahuje několik desítek titulů programních i neprogramních hudebních forem a oper, autorských kompozic včetně slovních interpretací.⁴⁵⁰

Po ukončení roční spolupráce s pražským Českým rozhlasem se Jaroslav Vogel vrátil na krátký čas do ostravské opery Zemského divadla, kde šéfem opery zůstal až do konce sezony (1948). Po víceméně neplánovaném odchodu z opery Zemského divadla v Ostravě (1948) se opět umělec ocitl na životní křižovatce a hledal uplatnění odpovídající jeho kvalitám. Vzhledem k tomu, že některé hudební instituce byla již pro Vogla uzavřenou kapitolou, nebránil se tomu, aby věnoval své zkušenosti pedagogické práci. Václav Talich opouští místo

⁴⁴⁶ Více o hudebním programu rozhlasových stanic Československého rozhlasu PATZAKOVÁ, A. J. *Prvních deset let Československého rozhlasu*. Praha: Radiojournal 1935.

⁴⁴⁷ Nahrávka trvá 38:00 minut. Databáze archivu Českého rozhlasu.

⁴⁴⁸ MZM, Památník Leoše Janáčka, hudební oddělení (databáze).

⁴⁴⁹ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 636 P. I. Čajkovskij: V. symfonie e moll (17. 7. 1949), inv. č. 640 Schaefer, Paščenko a Alexandrov (nahr. 20. 10. 1949), inv. č. 639 W. A. Mozart: Symfonie D dur „Pražská“, D. Šostakovič: Leningradská symfonie (nahr. 2. 3. a 22. 12. 1949).

⁴⁵⁰ Český rozhlas, archiv. Řada nahrávek byla již několikrát přenesena na nové nosiče, proto nelze přesně určit dobu jejich vzniku.

profesora dirigování na Akademii múzických umění v Praze (1946-1948) a Jaroslav Vogel se proto obrátil v této souvislosti na děkana hudební fakulty AMU prof. Františka Daniela (1888-1965). K žádosti přikládá osnovu své chystané knihy *Za českou operní a symfonickou reprodukcí*.⁴⁵¹ Nicméně se pedagogem Jaroslav Vogel nestal, i když při své dirigentské praxi příležitostně poskytoval hodiny soukromé výuky, jako například ostravskému kolegovi Josefu Schreibrovi, některým členům orchestru apod.⁴⁵² Naskytla se mu však zcela nová a mimořádně významná příležitost kariérního i profesionálního postupu – od sezony 1949-1950 se stal kmenovým dirigentem opery Národního divadla v Praze.

6. 3. Dirigentem a šéfem opery ND v Praze 1949-1959

Angažmá v pražském Národním divadle bylo vždy považováno za nejvyšší poctu a ocenění významu umělcovy práce. Do opery Národního divadla byl zván Jaroslav Vogel k dirigování od poloviny třicátých let. Prvním představením v době šéfování Otakara Ostrčila byla Janáčkova *Její pastorkyňa* (22. 6. 1935). V roli Jenůfy vystoupila tehdy Bahria Nuri-Hadžičová, následovaly Smetanovy opery *Libuše* (12. a 24. 5. 1936) a několikrát *Tajemství* (8. 4. a 6. 6. 1936). V té době (od 24. 10. 1935) již převzal vedení (správu) opery Voglův kolega a přítel Václav Talich. Z přijaté korespondence vyplývá, že Voglovy šance na uplatnění v jeho nově sestavovaném týmu vypadaly tehdy velmi slibně.⁴⁵³ K obměně dirigentů však nedošlo a realita stálého Voglova angažmá v této prestižní instituci se naplnila až o třináct let později v srpnu 1949.

Jako stálý člen operního týmu zde zprvu Jaroslav Vogel dirigoval již nastudovaná představení, kterými byly především české opery. Ty v padesátých letech minulého století dominovaly opernímu repertoáru.⁴⁵⁴ Mimo díla Bedřicha Smetany to byly také Fibichova *Nevěsta messinská*, Novákův *Karlštejn*, Foerstrova *Eva*, z oper cizích autorů pak Musorgského *Boris Godunov*. Tyto opery velmi dobře znal, neboť je také sám nastudoval, dokonce několikrát, už za ostravského působení. Novinkou byl pro dirigenta Vogla balet Sergeje Prokofjeva *Romeo a Julie*.⁴⁵⁵ Úvodní prezentaci vlastního nastudování na scéně Národního divadla představovala Janáčkova *Její pastorkyňa* (prem. 15. 2. 1950). Už tehdy se

⁴⁵¹ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 56 ab žádost o místo pedagoga AMU, Brno 10. 10. 1949. Vogel se obrací také na J. Stránského s žádostí o místo odpovídající jeho kvalitám. Tamtéž, sign. S 222/ inv. č. 53, 54.

⁴⁵² ADÁMKOVÁ-HEIDROVÁ, Hana. *Josef Schreiber*. Ostrava: Repronis, 2003, s. 18. ISBN 80-7329-028-6.

⁴⁵³ Je ujišťován, že Talich s ním v opeře ND počítá. NM, ČMH, sign. S 222/ 423 O. Nebuška – J. Vogel, 27. 10. 1936.

⁴⁵⁴ O hodnocení personálního obsazení a repertoáru opery ND v Praze viz POSPÍŠIL, Vilém. *Opera Národního divadla po druhé světové válce*. In *Hudební rozhledy*, roč. VI., 1954, s. 774-787.

⁴⁵⁵ Realizace nastudovaných inscenací, Národní divadlo Praha. Příloha č. VI/28.

projevil názor a obsah Voglova přístupu k Janáčkově tvorbě, bez změn i příkras, svádějících k naturalismům a případným laciným efektům. Tento styl se zdál i přes využívání četných kontrastů v Janáčkově hudební řeči místy až strohým, zejména upozornění o živých pasážích v Janáčkově dramatu: „...*ale někde se nám ztrácí Janáček, radostný a bujný.*“ bylo zajímavým postřehem kritiky.⁴⁵⁶ Poznámka se týkala např. scény šohajů navracejících se od odvodu, kde by v této pasáži bylo vhodné dle kritiky zvolit rychlejší tempo. Nové hudební nastudování inscenace bylo hodnoceno kladně. Neuniklo přirozeně komparaci s předchozím přístupem Václava Talicha, který byl samozřejmě jiný. Přesto Voglovo pojetí bylo vnímáno jako velmi osobité, ale čisté, ve smyslu přehledného, plastického zvuku orchestru v citlivé rovnováze s vokální složkou a v rovině interpretace Janáčkovy dramatického díla tedy vedlo k obohacení.⁴⁵⁷ Překvapivé bylo vyslovení k režijní koncepci opery, které vzbudilo dojem disharmonie s hudební stránkou: „*Režie Lud'ka Mandausa nikterak neodpovídá hudebnímu zpracování, a zůstává příliš na povrchu. Do venkovského dramatu se nehodí tolik patosu, který je prostému vesnickému člověku tolik vzdálen.*“⁴⁵⁸

Počátek padesátých let byl poznamenán intenzivní aplikací ruské a sovětské tvorby, čemuž se nevyhnulo ani Národní divadlo v Praze. Světová díla ruské operní literatury se objevovala v repertoáru v každé divadelní sezoně. Umělecký tým inscenací s Jaroslavem Voglem tvořili režiséři Luděk Mandaus (1898-1971) a Hanuš Thein (1904-1974), oba také operní pěvci. V roce 1951 uvedl Jaroslav Vogel se souborem opery Národního divadlo bohatýrskou operu Modesta P. Musorgského Boris Godunov. Inscenace byla zařazena do programu mezinárodního hudebního festivalu Pražského jaro s hostem Mihály Székelym (1901-1963), členem budapeštské opery (4. 6. 1951). Vogel zasáhl v inscenaci do pořadí scén, aby podpořil logiku děje a zvýšil dramatickост scén.⁴⁵⁹ Nastudování však nenašlo patřičnou odezvu u kritiků, neboť precizní a vybroušená Voglova interpretace bez přehnané exaltace nevzbudilo dostatečné nadšení. Ocenění sice vyzdvihlo komorní partie opery, ale celek nenaplnil očekávání: „*nestrhuje, nezapaluje...Taktovka neelektrizuje tvůrčím způsobem umělce,*

⁴⁵⁶ BYDŽOVSKÁ, Jarmila. Několik poznámek k nové reprodukci Janáčkovy „Její Pastorkyně“. In *Hudební rozhledy* 20. 11. 1950. Národní divadlo, archiv.

⁴⁵⁷ BOR, Vladimír. Opera ve všední den. *Mladá fronta* 20. 4. 1950. Národní divadlo, archiv.

⁴⁵⁸ Poznámka se vztahovala především k postavě Kostelničky ve II. jednání. BYDŽOVSKÁ, Jarmila. Několik poznámek k nové reprodukci Janáčkovy „Její Pastorkyně“. In *Hudební rozhledy* 20. 11. 1950.

⁴⁵⁹ Smrt Borise zařadil jako závěrečný obraz díla, ponechal tzv. první polský obraz, který podpořil význam úlohy katolických jezuitů ve vztahu hlavních postav, otevřel sbor poutníků v prvním obraze a vypustil obraz před chrámem Vasilije Blaženého, motivicky příbuzný a závěrečnou scénu dokonale shodný s obrazem pod Kromami.

POSPÍŠIL, Vilém. Hudební máj v našich krajích. Divadla uctívají jubileum M. P. Musorgského. In *Hudební rozhledy*, roč. III., 1951, č. 18-20, s. 66.

*nestruhuje k nadšení hráče ani zpěváky... v uměleckém ztvárnění není síly, ani velikosti.*⁴⁶⁰

K režii Lud'ka Mandause kritika vyslovila připomínku, že zde měla být více zdůrazněna diferenciacie panského světa bojarů a politikaření jezuitů Rangoniho s životem utlačovaného a bouřícího se lidu.⁴⁶¹ Důraz na lidovost umění byla kritiky v té době často zdůrazňována.

Po Borisi Godunovi následovala opera Bedřicha Smetany Jakobín v režii Hanuše Theina (1951) a po sedmnácti letech se objevila na scéně Národního divadla premiéra Knížete Igora Alexandra P. Borodina (20. 1. 1953). Ta se stala součástí oslav československo-sovětského přátelství, neboť představení navštívili přední představitelé politické garnitury včetně prezidenta Antonína Zápotockého a ruského velvyslance N. P. Firjubina. Voglův přínos spočíval tehdy ve spojení 2. a 3. dějství v jeden celek, aby zachoval jednotu díla, tak jak byla napsána autorem, protože část opery dokončil Nikolaj A. Rimskij-Korsakov. Operu přijel dirigovat do Prahy dokonce hlavní dirigent Velkého divadla v Moskvě Melik Pašajev (1905-1979).

Jaroslav Vogel se podrobně a systematicky věnoval především Janáčkově, a proto byly opery tohoto autora, mimo Věc Makropulos, nastudovanou pohostinsky v roce 1956 Robertem Brockem (1905-1979), v době Voglova působení v Národním divadle převážně v jeho kompetenci. Z Janáčkových oper uváděných v té době v ND v Praze inscenovali spolu s režisérem Václavem Kašíkem (1917-1989) Příhody lišky Bystroušky (1954) a dvakrát Její pastorkyňu, podruhé v roce 1955. Obě inscenace dotvářela výprava Karla Svolinského v režii Lud'ka Mandause. Inscenace Pastorkyně z roku 1955 se Štěpánkou Jelínkovou v roli Jenůfy se připravovala pro zájezd opery Národního divadla do Moskvy (1955). Kritika potvrzovala charakteristiku vyznění Voglovy interpretace oproštěné od vnější emocionality, zaměřené na vnitřní svět hlavních postav. Šlo tedy stěží oddělit hodnocení hudebního a režijního záměru: „...nemá sice na vrcholných místech té vášnivé rozpínivosti ani vzýravých dramatických výšin dřívějšího pojetí, nicméně však logicky a jasně sleduje rozvoj základního konfliktu a zvláště v závěru mu dává vyznět s pevnou přesvědčivostí.“⁴⁶²

Příprava hudebního konceptu díla zahrnovala u Jaroslava Vogla důsledné studium pramenů s respektem k autorovu záměru, který považoval za zásadní. Tato důslednost byla často zmiňována a vnímána jako pozitivní rys Voglova přístupu a interpretace. Z Janáčkových dramatických prací jich velkou část nastudoval – jen v Ostravě uvedl deset inscenací – z toho

⁴⁶⁰ bor. Národní divadlo nastudovalo Borise Godunova. *Lidové noviny* [? červen] 1951. Národní divadlo, archiv.

⁴⁶¹ Tamtéž.

⁴⁶² KARÁSEK, Bohumil. *Obrana lidu* 17. 2. 1955. Národní divadlo, archiv. Taktéž vstupní scéna a rekrutská scéna snad nebyla plně využita. BOR, Vladimír. In *Hudební rozhledy*, roč. VIII., 1955, č. 5, s. 228-230.

čtyřikrát operu *Její pastorkyně*.⁴⁶³ Postupně se tak vypracoval na uznávaného dirigenta a znalce hudby Leoše Janáčka. Dirigent Vogel ostatně již byl znám svým přístupem, který byl založen na pečlivém studiu autografů, s respektem k zápisu a partituře. K autentické interpretaci Janáčkových oper přispěl v květnu 1958 (10. 5. 1958), kdy poprvé nastudoval společně s režisérem Hanušem Theinem v Národním divadle v Praze tvůrcovu poslední operu *Z mrtvého domu* s jeho originálním závěrem.⁴⁶⁴ Scénické návrhy k tomuto konvenci vzdálenému dílu připravil Josef Svoboda, s nímž Vogel spolupracoval v Ostravě na inscenaci Verdiho *Otella* (1948).

Padesátá léta minulého století byla velmi těžkým obdobím pro prosazování uměleckých snah. Na repertoáru Národního divadla převládaly české opery, doplňovány soudobou slovenskou operní tvorbou (J. Cikker, E. Suchoň). Jádrem tedy tvořila nová nastudování díla V. Nováka, K. Kovařovice, O. Ostrčila, J. B. Foerstra. Zbytek z průměrně sedmi operních premiér ročně tvořily tituly publikem oblíbeného romantického období včetně Mozartovy klasiky. Po tři sezony (1955 – 1958) byl Vogel jmenován šéfem opery s vlivem na dramaturgickou koncepci. Zde mohl projevit také svou organizační zdatnost, neboť po fúzi dvou pražských divadel tvořil soubor opery 900 členů. Ze soudobé tvorby se od poloviny padesátých let na scéně Národního divadla objevilo několik oper českých skladatelů starší generace: *Bratři Karamazovi* Otakara Jeremiáše (1957), *Zuzana Vojířová* Jiřího Pauera (1959) a *Zichovy Preciézky* (1959). Naprostou výjimkou bylo tehdy zařazení opery *Vojcek* Albana Berga. Inscenaci nastudovali tehdy Jaroslav Krombholz (1923) a režisér Ferdinand Pujmann (1889-1961) v rámci Pražského jara (prem. 28. 5. 1959). Za deset divadelních sezón dirigoval Jaroslav Vogel za pultem Národního divadla stovky operních představení, ale počet vlastních nastudování tvořil mnohem menší díl, než tomu bylo v ostravském divadle. Z celkového počtu dvanácti oper to byla přibližně jedna ročně. Čtyři janáčkovské inscenace doplnilo uvedení tří oper Richarda Wagnera, čímž byla porušena jistá tabu odsunující po válce jeho dílo z českých operních scén. Všechna tři díla nastudoval Jaroslav Vogel. Jeho záliba a dispozice k vedení rozsáhlých hudebních ploch ho přivedla k wagnerovským představením, ve kterých exceloval. Zasloužil se tak po letech o opětovné zpřístupnění dramatického díla tohoto hudebního velikána, naposledy zde zazněl jeho *Bludný Holanďan* (1944). Roku 1955

⁴⁶³ Viz Příloha č. VI/25.

⁴⁶⁴ Od 18. února do května 1928 komponoval Janáček svou poslední operu *Z mrtvého domu*. Konečnou revizi již nestihl provést, jejího dokončení včetně instrumentálních úprav se ujali B. Bakala a O. Chlubna. Premiéra opery proběhla v Brně 1930. V této revizi se opera hrála až do r. 1958. DRLÍKOVÁ 2004, s. 112. Ohledně závěru opery vedl J. Vogel na stránkách *Hudebních rozhledů* diskusi s hudebním kritikem dr. V. Pospíšilem. POSPÍŠIL, Vilém. Janáčkovy poslední jevištní díla. In *Hudební rozhledy*, roč. XI., 1958, č. 10, s. 423-424. Původní závěr opery *Z mrtvého domu* zazněl pak při koncertním provedení v Mnichově 1961. Více ŠTĚDRŮN, Bohumír. Leoš Janáček. Praha: Panton 1976, s. 166.

nastudoval Jaroslav Vogel Wagnerovu operu Tannhäuser a to po dlouhé prodlevě dvaceti let; vůbec poprvé na jevišti zazněl I. obraz v pařížském znění. Režie se ujal ředitel drážďanské operní scény Alfred Eichhorn (1899-1967). Vogel řídil dílo s neomylným smyslem pro jeho výstavbu a odpovídající hudební nastudování se vyznačovalo vysokou úrovní.⁴⁶⁵ O tři roky později představil Vogel publiku Mistry pěvce norimberské téhož autora. V tisku vyšla také jeho stať obhajující Wagnerovu hudbu. Na často vytýkanou obšírnost a obsáhlost Wagnerových děl odpovídá: „stačí však, že odpovídá zcela závažnosti idejí a duševním procesům, o které v jeho dílech jde...“ a dodává slova Antonína Dvořáka: „Víte, to je taková obrovská socha, cosi jako Homér (!). Lidstvo půjde kolem ní dál. Ale socha zůstane.“⁴⁶⁶ Jaroslav Vogel nastudoval toto náročné dílo po těžké chorobě. Přesto podal při interpretaci opery úctyhodný výkon, zejména díky podpoře spolupracujícího orchestru. Premiéra splnila očekávání. „Výkon orchestru byl mimořádný a vycházel citlivě vstříc dirigentově snaze o srozumitelnost Wagnerovým melodickým recitativům, kontrapunktujícím vůči hlavnímu melodickému předivu, založenému na orchestru. Bylo by snad dobré uvážit ještě o proporcionalitě do pozadí zatlačované hlavní melodie ve smyčcích vůči typicky wagnerovsky pojímáným středním hlasům, které svým přezníváním překrývaly někdy hlavní hudební myšlenku díla.“⁴⁶⁷ Přesto patřila inscenace k nejlepším té sezony.

Ze soudobých titulů nastudoval Jaroslav Vogel v Národním divadle dílo jemu blízké, operu skladatele Rudolfa Karla (1880-1945) Smrt Kmotřička, veselou hudební pohádku o životě a smrti ve třech dějstvích (prem. 1. 12. 1956). Podle povídky B. M. Kuldy (1820-1903) ji pro divadelní adaptaci napsal Stanislav Lom (1883-1967). Zajímavostí bylo, že k návrhu scénické výpravy k této české soudobé opeře měl být pozván slavný malíř Oskar Kokoschka (1886-1980), ovšem k této realizaci nedošlo a výprava byla svěřena akademickému malíři Janu Bauchovi (1898-1995).⁴⁶⁸ Opera byla již druhou adaptací Karlova díla v Národním divadle, tentokrát s Marií Krásovou v hlavní roli Kmotřičky, přičemž Voglovo pojetí bylo komentováno kritikou jako soustředěné, vyzrálé dirigentské umění.⁴⁶⁹ Závěrečnou operou, kterou se Vogel v Národním divadle rozloučil, byl Bludný Holanďan Richarda Wagnera (1959).

⁴⁶⁵ ECKSTEIN, Pavel. Wagnerova opera na Národním divadle. *Hudební rozhledy*, roč. VIII. 1955, č. 20, s. 1030-1032. ČERNÝ, Miroslav. Wagnerův „Tannhäuser“. *Rudé Právo* 20. 11. 1955. Národní divadlo, archiv.

⁴⁶⁶ VOGEL, Jaroslav. Sedmdesát pět let od Wagnerovy smrti. In *Hudební rozhledy*, roč. XI., 1958, č. 3, s. 98-101.

⁴⁶⁷ STANISLAV, Josef. Mistry pěvci norimberští. *Rudé Právo* 29. 1. 1958. Národní divadlo, archiv. Našly se také kritičtější pohledy: „Celku by však prospělo více plynulé zpěvnosti, zvukové plastiky a tvůrčí fantazie.“ KOPECKÝ, Emanuel. Mistry pěvci norimberští v Národním divadle. *Práce* 26. 1. 1958. Tamtéž.

⁴⁶⁸ [zpráva] *Lidová demokracie* 10. 7. 1956. Tamtéž.

⁴⁶⁹ bor. „Smrt Kmotřička“ v Národním divadle. *Lidová demokracie*, 25. 12. 1956. Tamtéž.

Operní literatuře přispěl Jaroslav Vogel také svými překlady Tannhäusera, Bludného Holanďana a Borise Godunova nebo jejich úpravami. Několikrát reprezentoval s operou Národního divadla v zahraničí. S inscenací Její Pastorkyňa navštívil soubor ND berlínskou Státní operu (17. 4. 1955) a v červnu 1955 předvedl soubor Národního divadla české operní umění v Moskvě, kde se odehrálo šestnáct představení.

Plány a nabídky k dirigování za hranicemi přicházely především od sólistů, kterým se podařilo prosadit se na světových scénách. Například operní pěvec Paul Bender (1875-1947) jednal v Mnichově o případném Voglově hostování už v roce 1929.⁴⁷⁰ Zajímavá a významná, ovšem nerealizovaná, nabídka k dirigování Dvořákovy Rusalky přišla v roce 1957 od Virgilia Mortariho z Teatro La Fenice v Benátkách.⁴⁷¹ Na sklonku Voglovy umělecké kariéry v roce 1965 měl taktéž řídit ve Stockholmu premiéru Janáčkovy opery Věc Makropulos. Ale ani tato příležitost se neuskutečnila, tentokrát pro umělcovu zdravotní indispozici. Tohoto úkolu se proto zhostil dirigent Bohumil Gregor.⁴⁷²

Koncem roku 1950 se sice už stal Jaroslav Vogel zástupcem šéfa opery, kterým byl v té době herec Ladislav Boháč, ale i tak, coby šéf opery, v Národním divadle mohl mnohem méně zasahovat do celkové koncepce dramaturgie, než tomu bylo například u ostravské opery. V pozůstalosti se nacházejí vedle scénářů a hudebních skic také podrobné návrhy a poznámky k výtvarnému vyznění jeho zamýšlených dramatických děl a jejich celkové atmosféře. Zde se Jaroslav Vogel mohl opřít

o spolupráci kolegů, výtvarníků s vynikající pověstí, kdy trojice Karel Svoboda (1896-1986) – František Tröster (1904-1968) – Josef Svoboda (1920-2011) patřila ke špičce československé scénografie. Voglovo vedení opery Národního divadla bylo bezesporu vrcholem jeho umělecké kariéry v oboru hudebně dramatické interpretace s možností a hlavně s nejlepšími podmínkami realizovat hudební díla na velmi vysoké úrovni. Emigrace syna Jaroslava Vogla Vojtěcha (nar. 1921)⁴⁷³ nutně vyústila v rezignaci na funkci šéfa opery (9. 4. 1958), oficiálně z důvodu omezení možnosti vycestování do zahraničí.⁴⁷⁴ V roce 1959 Jaroslav Vogel Národní divadlo opustil a příští jeho vystoupení zde byla již jen příležitostná.

⁴⁷⁰ ČMH, sign. S 222/inv. č. 109 P. Bender – J. Vogel, korespondence, Mnichov 25. 12. 1929.

⁴⁷¹ Tamtéž, inv. č. 411 korespondence přijatá 20. 7. 1957, inv. č. 412 korespondence přijatá 13. 9. 1957.

⁴⁷² Jeden život na všechno nestačí. Rozhovor s Bohumilem Gregorem. In *Harmonie*, 2000, č. 8, s. 25. ISSN 1210-8081.

⁴⁷³ Vojtěch Vogel (*1921) šel původně v otcových stopách. Byl členem Českého komorního orchestru Václava Talicha. V pražském Národním divadle dirigoval scénickou hudbu a doprovázel na klavír (Matiné na paměť 30. výročí úmrtí Karla Buriana, 26. 9. 1954). Byl asistentem svého otce při inscenaci Tannhäusera (1955). Při zájezdu do východního Berlína emigroval, později se v Mnichově stal redaktorem svobodné Evropy. Jeho žena byla původem Angličanka a tak se i s dětmi bez problémů dostala na Západ předtím.

⁴⁷⁴ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 716 akceptace rezignace J. Vogla a jeho odvolání z funkce k 9. 4. 1958.

6. 4. Jaroslav Vogel a Česká filharmonie

Jaroslavu Voglovi byla dána možnost několikrát pracovat s nejlepším českým symfonickým orchestrem Českou filharmonií.⁴⁷⁵ Jeho jméno ale zaznělo, jak již bylo zmíněno, krátce po dokončení mistrovské školy Pražské konzervatoře, a to při uvedení jeho symfonické prvotiny, komorní Suity D dur (1919), kterou také sám řídil, dále pak při premiéře jeho houslového Ronda (1920). Během své umělecké dráhy Jaroslav Vogel dirigoval Českou filharmonii celkem na deseti koncertech. V roce 1923 za Talichova vedení filharmonie mu bylo svěřeno nastudování klavírních koncertů Ludwiga van Beethovena a Ference Liszta se sólistou Conradem Ansorgem. Program doplnila ještě Mozartova Malá noční hudba; úvodní skladbou koncertu byla Foerstrova Slavnostní ouvertura. Tato introdukce byla jistě mimořádnou příležitostí a výkony mladého umělce již tehdy posluchače upozorňovaly na charakteristické rysy Voglova dirigentského stylu, které se postupně rozvíjely, neboli úměrnost a rozvaha, s nimiž k dílu přistupoval.⁴⁷⁶

Druhé celovečerní vystoupení probíhalo v duchu české symfonické tvorby. Vedle Fibichova Pádu Arkuna zazněla Fantazie pro komorní orchestr a klavír J. Procházky. Fibichově druhému dílu opery Pád Arkuna Dargun op. 60 recenze vytkla však tlumený zvuk, naopak v některých pasážích jeho nadsazení, záslužný obdiv byl vysloven k bezchybnému vedení orchestru.⁴⁷⁷ Postromantickou Symfonii cis moll J. Řídkého, která byla uvedena v československé premiéře, dirigoval tehdy autor sám (11. 1. 1925).

Francouzskou hudbu měl možnost mladý umělec dirigovat na svém dalším koncertě s Českou filharmonií o rok později, kdy byla do programu XIV. abonentního koncertu zařazena taneční báseň La Valse Maurice Ravela (28. 2. 1926). Kritiku ale překvapila především Schubertova 7. Symfonie C dur. Dojem z projevu dvaatřicetiletého dirigenta, který vedl orchestr připraveně, s jasným a určitým gestem, mu již tehdy předjímal slibnou kariéru: „...*jeho klid a jistota se přenáší na orchestr a pevná ruka vytváří dílo ve velkých rysech*....“⁴⁷⁸ a to se všemi detaily ve stavbě bez velkých rozpaků ani před takovým problémem, jaký je skryt v Schubertově symfonii, zejména pro její šíři.

K prezentaci velkých symfonických forem se pak díky úrovni orchestru Vogel dostal při každém ze svých koncertů. Představil se pak publiku v symfoniích Beethovena, Mahlera, Brahmsa, Foerstra, nebo v Symfonické básni Vítězslava Nováka

⁴⁷⁵ Realizace koncertů České filharmonie s J. Voglem. Příloha č. VI/29.

⁴⁷⁶ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1275 Z koncertních síní. *Socialista* 23. 10. 1923.

⁴⁷⁷ Tamtéž, inv. č. 1294 Z pražských koncertů. *České slovo* 15. 1. 1925.

⁴⁷⁸ Tamtéž, inv. č. 1306 Česká filharmonie. *Lidové noviny* 2. 3. 1926.

De profundis. K nejvýznamnějším symfonickým skladbám české hudební literatury 20. století patří nepochybně rapsodie pro orchestr *Taras Bulba* od Leoše Janáčka. Jaroslav Vogel ji nastudoval a uvedl s Českou filharmonií v roce 1931. Tuto skladbu studoval již s rozšířeným orchestrem ostravského divadla (1929), ale prestižní symfonické těleso České filharmonie mělo ty nejlepší předpoklady pro výstižnou interpretaci Voglova uměleckého záměru. Za dirigentským pultem působil velmi klidně s vnitřní jistotou a architekturu díla, které řídil z paměti, měl dokonale promyšlenou.⁴⁷⁹ Vogel se ve svých memoárech zmiňuje, že významově nejasné pasáže konzultoval ještě se samotným Janáčkem: „*Při jednom provedení Tarase Bulby Českou filharmonií použil jsem jeho přítomnosti [Janáčka], abych si od něho vyžádal vysvětlení zřejmě dvojí úlohy, kterou hrají v tomto díle varhany. Bylo mi sice jedno, že v poslední větě vyjadřují, ve smyslu prorocství Tarase, vyznání víry v ruský národ, že jsou to tedy, abych tak řekl, varhany ruské /ovšem jen pomyslné/, ale uvádělo mne do jistých rozpaků, že v 1. větě mají úlohu zřejmě přímo protichůdnou – že tam jsou to, a to v konkrétním smyslu, varhany polské. Snad sám ostatně daný rozpor cítil, neboť odpovídal na můj dotaz dost váhavě. Nicméně mou domněnku bezděčně potvrdil sdělením, že to Andrej při své cestě podzimní chodbou k milované Polce do obleženého Dubna slyší varhany z kostela, v němž se Poláci modlí za záchranu města.*“⁴⁸⁰ Vogel sledoval koncertní provedení *Tarase Bulby* Českou filharmonií v roce 1924, skladba byla zařazena na program dvakrát (9. listopadu a 8. prosince) tehdy jako hudební referent. Janáčková odpověď se opírala o děj příběhu Nikolaje V. Gogola. Vogel měl na mysli varhany v první větě, které asociovaly kostel v polském Dubnu a významově zřetelnou pasáž v závěru třetí věty s varhanním sólem objevujícím se v jiných intencích.⁴⁸¹ Zmíněný dotaz značil o zájmu o všechny souvislosti díla, pečlivém pátrání po mimohudebním sémantickém významu hudebních motivů a odkazoval na podrobné studium instrumentace s motivem zřetelné artikulace detailů.

Ze soudobých českých autorů byly Voglovi svěřeny také skladby Josefa Suka. Po Pohádce zimního večera (1926) na shakespearovský námět a Fantastickém scherzu g moll pro velký orchestr (1931) představil dirigent ve Smetanově síni třetí část z Pohádky op. 16 Smuteční pochod (1. 4. 1936). Tentýž večer zazněla také Symfonieta Otakara Ostrčila, Brahmsova Symfonie č. 2 D dur a Jaro z Vivaldiho slavného opusu Čtvero ročních období.⁴⁸² Voglovo

⁴⁷⁹ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1380 O. Š. Z pražských koncertů. *Venkov* 28. 4. 1931.

⁴⁸⁰ Tamtéž, inv. č. 899 Vzpomínky na Janáčka (J. Vogel).

⁴⁸¹ Analýzou *Tarase Bulby* se zabývá studie Jana Vičara. VIČAR, Jan. *Taras Bulba Leoše Janáčka*. [online] 2014. [cit. 22. 3. 2014]. Dostupné na: <http://www.konference.osu.cz/janackiana/dok/vicar_j-taras_bulba_lj.pdf>. Též VIČAR, Jan. *Imprints: essays on Czech Music and aesthetics*. Olomouc, Univerzita Palackého; Praha: TOGA, 2005, s. 99-143. ISBN 80-244-0989-5; 80-903589-0-X.

⁴⁸² A. Vivaldi: Koncert č. 1 pro housle a smyčcový orchestr E dur op. 8. Česká filharmonie, archiv.

individuální pojetí vedení orchestru univerzálně shrnuly recenze koncertu z 1. 4. 1936: „*Dirigentské nadání Jaroslava Vogla ilustruje jeho pevné gesto, věcná interpretace a samostatnost projevu. Patří k dirigentům, kteří pevně ovládají orchestr a vtiskují svému výkonu osobitý ráz.*“⁴⁸³ Stejně jako studijní přístup k interpretaci díla. „*Umělecky hodnotné a poutavé provedení skladeb zcela odlišného stylu bylo důkazem, že dirigent s pravou muzikálností pronikl jejich strukturu, neboť našel vždy přiléhavý a působivý výraz pro plastické tlumočení každého díla.*“⁴⁸⁴

V roce 1942 převzal taktovku České filharmonie dvaceti osmiletý Rafael Kubelík (1914-1996), jeho umělecké vedení orchestru trvalo až roku 1948 a v tomto období Jaroslav Vogel dirigoval svůj osmý koncert s programem hudby české soudobé skladatelské generace (27. 4. 1944). Mimo Foerstrovu Symfonii č. 5 d moll si vyslechli posluchači Klarinetový koncert ostravského skladatele Rudolfa Kubína (1909-1973) a Symfonietu Klementa Slavického (1910-1991).

Ve zlomovém roce 1948 emigroval Rafael Kubelík do zahraničí a do popředí vyvstala otázka volby nového šéfdirigenta. Filharmonii zatím řídili krátce Karel Šejna (1896-1982) a Václav Neumann (1920-1995). Mezi kandidáty se tehdy objevili Karel Ančerl (1908-1973), Václav Smetáček a spolu s nimi také Jaroslav Vogel. Orchester kandidaturu Karla Ančerla nepodpořil, nicméně právě on se dočkal jmenování ministrem kultury Zdeňkem Nejedlým a úspěšně vedl soubor téměř dvacet let (1950-1968). Pravdou je, že ne všichni hostující dirigenti našli s elitním orchestrem společné souznění.⁴⁸⁵

Hudbu zahraničních skladatelů 20. století prezentoval Jaroslav Vogel s Českou filharmonií v roce 1950 skladbami jeho preferovaných autorů – Stravinského Pulcinellou a Koncertem pro violoncello Paula Hindemitha (první provedení v Praze). Zde vedle Novákovy Lady Godiva měla československou premiéru také Symfonie č. 1 Emila Hlobila (1901-1987). Violoncellového partu se ujal Enrico Mainardi (13. a 14. 4. 1950). V posledním koncertě s Českou filharmonií (1963) se Vogel představil v rozměrných skladbách Richarda Wagnera, kterými byly slavné mezihry Siegfriedova plavba po Rýně a Smuteční pochod z opery Soumrak bohů. Úvodní skladbou koncertu byl původním úvod k opeře Její pastorkyňa Leoše Janáčka Žárlivost a symfonická báseň pro orchestr a varhany z roku 1941 De profundis. Sólistkou večera byla sopranistka Naděžda Kniplová.

⁴⁸³ Jaroslav Vogel, šéf NDMS, řídí mimořádný koncert České filharmonie. *Národní politika* 27. 3. 1936, s. 9.

⁴⁸⁴ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 1452 Pražské koncerty. *Národní listy* 4. 4. 1936.

⁴⁸⁵ PILKA, Jiří (ed.). *Dirigentská štafeta v České filharmonii*. In *100 let České filharmonie. Historie, osobnosti, kontexty*. Sborník z mezinárodní konference Praha-Rudolfinum 1996. Praha, 1997, s. 12-14.

Wagnerovu hudbu v podání České filharmonie za řízení Jaroslava Vogla zaznamenala v roce 1959 nahrávací firma Supraphon, kdy v Rudolfinu nahrála zvukový záznam scény Jízdy valkýr z třetího dějství opery Valkýra. Jaroslav Vogel završil spolupráci s Českou filharmonií ve svém závěrečném výstupu charakteristicky v postavení janáčkovsko-wagnerovského profilu. Takto je vnímán doposud i dnešními posluchači.

6. 4. Šéfdirigentem Státní filharmonie Brno 1959-1962

V roce 1959, kdy Jaroslav Vogel nastoupil na post šéfdirigenta Státní filharmonie Brno,⁴⁸⁶ nebyl tamější kulturní veřejnosti neznámou veličinou. Jakmile se ujal vedení brněnské opery (1945-1946), byl zván ke koncertům s brněnským Symfonickým orchestrem Československého rozhlasu již v dřívějších sezónách. Vystoupení však byla jen příležitostná, neboť Vogla zaměstnávala plně jeho funkce dirigenta a šéfa opery v Národním divadle v Praze. Zajímavým koncertem pod Voglovou taktovkou v Brně byl například 4. abonentní koncert Symfonického orchestru československého rozhlasu v roce 1948, jehož vedení dirigent převzal za nemocného Břetislava Bakalu (1897-1958). Tehdy nastudoval Schubertovu Předehru pro orchestr G dur, Sukovo Zrání a skladbu známého soudobého skladatele Arnolda Schönberga Zjasněná noc pro větší symfonický orchestr.

V roce 1956 byla v Brně založena Státní filharmonie Brno a jejím šéfdirigentem byl jmenován Břetislav Bakala, do té doby hlavní dirigent rozhlasového orchestru. Jeho uměleckou práci ale po dvou letech v dubnu 1958 nečekaně ukončila náhlá smrt a přípravu koncertů bylo nutno uprostřed sezony řešit přizváním Jaroslava Vogla, uvolněného právě z funkce šéfa opery pražského Národního divadla. Na programu kromě Debussyho Nokturna zaznělo Sukovo Zrání, kde se obecnost setkala s kultivovaným projevem nového dirigenta, jemuž ke zdárnému výkonu dopomohl ochotně spolupracující orchestr, citlivě reagující na dirigentova gesta (17. 4. 1958). Říjnový koncert byl pro Jaroslava Vogla klíčovým vystoupením s brněnskou filharmonií, neboť dirigent předložil veřejnosti náročný repertoár z Janáčkova díla: Baladu blanickou, symfonickou poému Taras Bulba a monumentální Glagolskou mši (20. 10. 1958). Tehdy Voglova tvůrčí práce s orchestrem konečně oslovilo kritiku, neboť se jako dirigent projevil jako myslitelský typ s vysoce dramatickým cítěním. Brněnské publikum s výraznou posluchačskou tradicí v interpretaci hudby Leoše Janáčka,

⁴⁸⁶ Český hudební slovník. *Státní filharmonie Brno* [online]. [cit. 22. 3. 2014]. Dostupné na: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1003116.

vnímalo velmi pozorně a citlivě interpretaci každého díla jejich slavného autora a usoudilo, že Voglovo pojetí je v mnohém odlišné oproti dosavadnímu vžitému schématu. Kritika ocenila Voglovu těsnou vazbu hudby a orchestru; zvláště Glagolská mše vyvolala dle zpráv z tisku strhující umělecký zážitek, kdy díky promyšleným výrazovým kontrastům vyniklo celkové napětí a gradace Janáčkovy skladby. Voglově interpretaci navíc přispělo jeho neskrývané a upřímné souznění s autorem.⁴⁸⁷

Bezprostředně v sezoně 1958-1959 následovalo několik koncertů. Hned v lednu 1959 Svěcení jara od Igora Stravinského, Sukův Asrael, Schubertova 7. symfonie C dur a Bartókův III. klavírní koncert. Program byl součástí Brněnského máje⁴⁸⁸ a současně jej uvedla Státní filharmonie Brno na Pražském jaru (27. 5. 1959).⁴⁸⁹ Také pražské recenze potvrdily Voglovy dirigentské kvality, protože jej charakterizovaly jako tvůrčího dirigenta, poněkud strohého gesta, který ale přesto dovede dokonale vystihnout dramatické i lyrické polohy skladby. Jaroslav Vogel tedy prokázal všechny předpoklady ke zdárnému vedení symfonického tělesa. Od 1. srpna 1959 byl proto na základě úspěšných vystoupení s brněnským symfonickým orchestrem jmenován uměleckým ředitelem a šéfdirigentem Státní filharmonie v Brně.⁴⁹⁰ Hned poté v září se konal koncert k uctění památky nedávno zesnulého českého hudebního skladatele Bohuslava Martinů s jeho Dvojkoncertem pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympany, ke kterému byla pozvána také umělkova paní Charlotta Martinů.⁴⁹¹ Průběh koncertu měl slavnostní ráz, program doplnila Janáčková Sinfonietta a asociace na život Martinů v zahraničí symbolicky připomněla Symfonie e moll Z Nového světa Antonína Dvořáka (17. 9. 1959). Na podzim 1959 se chystala filharmonie na zahraniční turné do Rumunska. Objevily se ale pochybnosti ohledně Voglova povolení k vycestování za hranice v důsledku emigrace dirigentova syna Vojtěcha. V dopise altistce Státního divadla v Ostravě Heleně Zemanové napsal Vogel z Brna v humorném post scriptum: „*P. S. Do Rumunska prý se St. filharmonii přece jen pojedu, ale že to snad jen díky tomu, že nekoncertujeme v žádném přístavním městě: co kdybych se zmocnil nějaké rumunské ponorky?*“.⁴⁹² Po pečlivé přípravě Vogel s orchestrem do Rumunska odjel, ale zahraniční zájezdy v příštích sezónách, od NSR a Švýcarska, mu již byly zapovězeny.

Příštím koncertem (11. 1. 1960) se představila Filharmonie s neobyčejně náročným programem na Pražském jaru, který zvládla po technické stránce výborně. Precizně

⁴⁸⁷ POLEDNÁK, Ivan. Festival Leoše Janáčka v Brně. In *Hudební rozhledy*, roč. XI., 1958, č. 22, s. 908-909.

⁴⁸⁸ Od roku 1965 Mezinárodní hudební festival Brno.

⁴⁸⁹ *Pražské jaro* [online] 2014. [cit. 29. 3. 2014]. Dostupné na: <<http://www.festival.cz/cz/archiv>>.

⁴⁹⁰ Koncerty SFB s J. Voglem. Příloha č. VI/30.

⁴⁹¹ [zpráva] *Rudé právo* 18. 9. 1959, s. 3.

⁴⁹² OM, sign. H 5006 J. Vogel – H. Zemanová, korespondence, Brno 9. XI. 1959.

připravený orchestr hrál Berliozovu ouverturu Římský karneval a skladby z Debussyho cyklu Images (Gigues, Rondes de Printemps). Přesto v tomto směru podání orchestru nestačilo ve srovnání s ruským dirigentem Igorem Markevičem (1912-1983), neboť se dle kritiky nepodařilo vystihnout více než základní obrysy kladeb.⁴⁹³

Taras Bulba zazněl v Brně pod Voglovou taktovkou v interpretaci brněnské filharmonie podruhé v listopadu 1959. Pro program Brněnského máje 1960 byla proto zvolena jiná Janáčková slavnostní skladba – Sinfonietta. Večer soudobých skladatelů doplnil Chvalozpěv osvobození Osvalda Chlubny a Óda na chudobu od Zdeňka Blažka. Po zmíněných připomínkách k interpretaci Janáčkovy orchestrálního díla se Vogel snažil o lyričtější pojetí skladby: „*Ve Voglově pojetí jsme sice tušili, že mu jde o to, dávat Sinfoniettu lyričtěji, že ji chtěl zbavit i ve zvukovém obrazu drsnosti.*”⁴⁹⁴ Druhý z celkově pěti koncertů orchestru na festivalu byl opět Jaroslavem Voglem sestaven ze soudobé hudby a v repríze programu reprezentoval orchestr brněnskou hudební kulturu na Pražském jaru. Po úvodní skladbě II. Symfonie Gustava Křivinky následoval výběr z evropské hudební tvorby – Symfonické metamorfózy Paula Hindemitha a Koncert pro hoboje Bohuslava Martinů se sólisty Františkem Hantákem (27. 5. 1960). Brněnský máj toho roku pak ukončil Beethovenův Coriolan a slavnostní Devátá symfonie taktéž za Voglova řízení.

Na druhém koncertě brněnského orchestru se těžiště programu nacházelo opět v soudobé hudbě. Zazněly písně Gustava Mahlera (Noční píseň strážce, Malý bubínek a Kázání Antonína Paduánského rybám). Cestu hudbou 20. století provázely posluchače opět Symfonické metamorfózy Paula Hindemitha. K sestavení tohoto zajímavého programu vedla Jaroslava Vogla snaha o zpřístupnění méně hraných děl jisté umělecké hodnoty.⁴⁹⁵ Jelikož Jaroslav Vogel z pozice uměleckého ředitele utvářel dramaturgii koncertů, uvedenými skladbami tak reagoval na předkládané požadavky a návrhy, řada večerů se poté vyznačovala kombinací tradičního a soudobého repertoáru.⁴⁹⁶ Ve většině případů však převažovala na koncertech jako protiváha hudby 20. století romantická a postromantická hudební tvorba.

Ve druhé sezoně Voglova vedení filharmonie se program koncertů tedy nesl ve zmíněné rovině a po několika úvodních večerech mohli slyšet posluchači Koncert pro orchestr Witolda Lustoslawského (6. 10. 1960), proslulé dílo ruské symfonické literatury Musorgského Obrázky z výstavy a 11. Symfonii Dmitrije Šostakoviče („Rok 1905“). V interpretaci

⁴⁹³ Dramaturg Jaroslav Vogel. In *Hudební rozhledy*, roč. XIII., 1960, č. 3, s. 120.

⁴⁹⁴ VYSLOUŽIL, Jiří. Brněnský hudební máj. In *Hudební rozhledy*, roč. XIII., 1960, č. 14, s. 599.

⁴⁹⁵ Recenze koncertu vyzněla pro J. Vogla i orchestr pozitivně. Viz HLAVSOVÁ, Hana. In *Hudební rozhledy*, roč. XIII., 1960, č. 13, s. 560.

⁴⁹⁶ Probíhala diskuse o důvodech stagnace koncertního dění v Brně. Později se tento problém objevil také v tisku. Viz FUKAČ, Jiří. V Brně proti stagnaci. In *Hudební rozhledy*, roč. XV., 1962, č. 8, s. 337.

Šostakovičovy skladby se Vogel soustředil na dramatické konflikty díla a celý večer měl celkem příznivou kladnou odezvu.⁴⁹⁷ Na posledním koncertě roku 1960 byla abonentům představena ještě skladba Balakireva a Stravinského Pták Ohnivák (15. 12. 1960).

Voglovy dispozice pro vedení širokých hudebních ploch vynikly ve skladbách Hectora Berlioze, Antona Brucknera a Richarda Wagnera. Wagnerovi byl věnován březnový večer následujícího roku (9. 3. 1961). Program tvořily přede hry a úryvky z hudebních dramát skladatele včetně Pět písní na slova Matildy Wesendonkové. Ač se jednalo o tvorbu Voglovi blízkého autora, skladby nevyzněly přesvědčivě: „*Pořadu chyběla jednotící idea. ...Ani reprodukčně nesplnil Wagnerův večer všechna očekávání. Vogel je sice výborným znalcem a dirigentem Wagnerova díla, ale na koncertním pódiu jakoby jeho výkon ztratil vnitřní nerv, vášnivou senzitivnost. To se projevilo i v poklidnějších tempech, která volil, obvyklý standard, nikoliv však strhující.*”⁴⁹⁸

Z díla Leoše Janáčka zahrála brněnská filharmonie s Jaroslavem Voglem ve zmíněné sezoně opět velkolepou Glagolskou mši a Tarase Bulbu. Mnohem lépe než večer z Wagnerových děl dopadla Mahlerova Píseň o zemi (30. 3. 1961): „*V tomto Mahlerově melancholickém, mystickém a krajně subjektivním díle oceňujeme dnes především skladatelovu hlubokou víru v lidství a touhu po životě.... Vždyť smutek má u Mahlera svou kladnou energii, uvolňující se v té chvíli, kdy je nejlépe vysloven. A tuto energii jsme vycítii i po poslechu závěru, nejobsáhlejší a sugetivně působící písně Rozloučení. ...Jaroslav Vogel podal již nejeden důkaz, že velké symfonické koncepce, v nichž hudební krásu nelze hledat na povrchu ani v jednotlivostech, jsou mu světem nejbližším. Těž jako Píseň o zemi rostla od první písně k poslední jako jeden nohutný celek tak, že posluchač se dal unášet především mohutností hudebního proudu a logikou jeho řádu, kontrastů tektoniky.*”⁴⁹⁹ Úvodní skladbu večera Mozartovu symfonii A dur podal orchestr s vytříbenou lehkostí. V posluchačsky úspěšném orchestrálním vystoupení představil Vogel s orchestrem homogenní a současně pestrý program.

V květnu 1961 byla Státní filharmonie Brno opět pozvána na festival Pražské jaro. Do Prahy přijel orchestr s programem sestaveným ze skladeb Emila Hlobila, Johanna Cilenšeka a Igora Stravinského. Zatímco reprodukci skladeb prvních dvou autorů bylo přiznáno poctivé studium a maximální úsilí, které orchestr vložil do reprodukce, právě Stravinského skladba Hra v karty se nesetkala s kladnou odezvou kritiky, a tudíž byl zklamán zejména orchestr: „*Také tentokrát*

⁴⁹⁷ Brněnské orchestrální koncerty. In *Hudební rozhledy*, roč. XIII., 1960, č. 23, s. 993.

⁴⁹⁸ jv. Richard Wagner koncertně. In *Hudební rozhledy*, roč. XIV., 1961, č. 7, s. 302.

⁴⁹⁹ ČERNOHORSKÁ, Milena. Mahlerovva Píseň o zemi. In *Hudební rozhledy*, roč. XIV., č. 8, s. 348.

*přivezl Vogel do Prahy Stravinského, a to málo u nás hranou skladbu Hra v karty. Je jisté, že v Praze neslycháme Stravinského právě často a právě tak jako od Markewitsche, nicméně byl v tomto případě příliš očividný rozdíl mezi rafinovanou lehkostí díla a těžkopádnou snahou o nejlepší provedení. Daleko lépe se dařilo doprovodu v Mahlerově Písních tuláka s Fischerem-Dieskauem.*⁵⁰⁰

Následující koncertní sezona 1961-1962 byla poslední etapou Voglova působení v čele Státní filharmonie Brno. S orchestrem nastudoval a provedl řadu děl autorů všech slohových období. Zazněla Bachova Ouvertura (BWV 1068), proběhl prosincový večer věnovaný Wolfgangu Amadeovi Mozartovi, byly nastudovány skladby Richarda Strausse a Maurice Ravela z přelomu 19. a 20. století, a ze soudobé hudby zazněly skladby Paula Hindemitha, Leoše Janáčka, Bohuslava Martinů. Jeden z koncertních celovečerních programů byl sestaven z tvorby současných brněnských skladatelů (M. Ištván, J. Novák, Z. Pololáník, J. Pukl).

V roli šéfdirigenta se s brněnskými posluchači Jaroslav Vogel rozloučil v typicky „voglovské“ dramaturgické koncepci: v dirigentově nastudování zazněla Beethovenova IX. Symfonie a v symfonickém díle Bohuslava Martinů Lidice (11. 6. 1962) mohl umělec uplatnit své interpretační přednosti a dispozice. Na Beethovenově symfonii se podílela výborně připravená Beseda brněnská spolu s pražskými pěvci D. Tikalovou, V. Soukupovou, J. Kachlem a A. Švorcem.

Tříleté období v čele brněnské filharmonie bylo zprvu provázeno nadšením, ale později díky některým negativním recenzím symfonických koncertů v důsledku vážnoucí komunikace při dirigentově práci s orchestrem a se studium repertoáru s umělci se stalo problematickým. Nastaly také problémy s výjezdy šéfdirigenta do ciziny, které nebyly Voglovi v důsledku emigrace jeho syna povolovány, soubor proto musel absolvovat zahraniční turné do NDR a později Švýcarska a NSR (1961) s jinými dirigenty.⁵⁰¹ To pochopitelně brzdilo expanzi orchestru mimo republiku a jeho průnik na evropskou hudební scénu, což působilo další napětí ve vztazích se souborem. Od šéfdirigenta byla očekávána konsolidace orchestru i řešení počínající stagnace prostřednictvím invenčně pojaté dramaturgie. Novým bylo jak pro orchestr, tak i pro publikum odlišné pojetí Janáčkovy hudby, než jaké v Brně předkládal předchozí dirigent Břetislav Bakala. To, čemu Vogel přikládal důraz při sestavování dramaturgie v opeře (viz Jaroslav Vogel a opera 20. století), tj. citlivému výběru hudebně dramatických děl adekvátních reálné připravenosti publika, opomněl při tvorbě dramaturgie

⁵⁰⁰ BOR, Vladimír. Špičky i průměr. In *Hudební rozhledy*, roč. XIV., 1961, č. 12-13, s. 546. Sólistou večera byl německý barytonista Dietrich Fischer-Diskau (1925-2012).

⁵⁰¹ Ve Státní filharmonii Brno působili v té době Otakar Trhlík (1922-2005), Martin Turnovský (1928), Václav Neumann (1920-1995) a další.

koncertní. V diskusi s uměleckou radou vznikly neshody, upozorňující na posluchačsky i umělecky náročnou a úzce pojatou dramaturgii soustřeďující se periodicky na romantickou hudbu a rozměrná díla novoromantiků s preferencí tvorby autorů 20. století, čímž byla částečně odsunuta hudba starších stylových období na okraj umělecké činnosti orchestru. Ani snaha o popularizaci nezastavila klesající tendenci návštěvnosti abonentních koncertů, což bylo také obsahem nespokojenosti a výtek. Jaroslav Vogel proto podal rezignaci. V nové sezoně 1962-1963 pak vedl orchestr Státní filharmonie Brno Jiří Waldhans. Státní filharmonie Brno byla pro šéfdirigenta Jaroslava Vogla poslední příležitostí k systematické práci s orchestrem. V dopise Heleně Zemanové v lednu 1962 uvádí: „...*také já odcházím „do důchodu“*“. *Následkem dvou nepříjemných kritik o našem posledním koncertu na Pražském jaru, který jsem musil řídit, ač mi krátce předtím zemřela žena (ustavena tak rozpustilá věc, jako Stravinského Hra v karty), rozpoutala se v našem orchestru, který je na kritiky velmi citlivý, proti mně taková kampaň, že jsem ještě v červnu požádal o uvolnění ze smlouvy a jen na naléhání KNV se uvolil zůstat do konce sezony, aby prý bylo možné mezitím zajistit mého nástupce.*“⁵⁰² V šedesáti osmi letech ho čekal zasloužený odpočinek a možnost věnovat svůj čas kompozici, zejména jeho indiánské opeře Hiawatha, která nebyla po řadu let stále ještě dokončena. Dirigentská taktovka ale nezůstala ladem, pozvání k interpretaci symfonické hudby se dostalo Jaroslavu Voglovi přesto mnohokrát, včetně Státní filharmonie Brno naposledy v roce 1969 koncertem ze Johannese Brahmsa. Jaroslav Vogel se s taktovkou postavil také před orchestr České filharmonie, dirigoval též Ostravský symfonický orchestr, Karlovarský symfonický orchestr, Státní filharmonii Gottwaldov a další soubory, kde zúročil všechny své zkušenosti a uvedl posluchače do jeho světa, ve kterém vládla na prvním místě hudba Richarda Wagnera a Leoše Janáčka.

Obě brněnská angažmá byla vlastně celkem krátkými mezihrami Voglovy umělecké kariéry, zcela nesplnila daná očekávání, i když zde za sebou dirigent zanechal řadu zajímavých koncertních i operních večerů s kladnou odezvou. Svědčí o tom několik dobových zvukových nahrávek s orchestrem Státní filharmonie Brno. Z mnoha brněnských provedení cyklu Má vlast, Beethovenovy Deváté, tvorby Josefa Suka nebo Leoše Janáčka se do zvukového záznamu promítla také Novákova díla Jihočeská suita op. 64, ouvertura Lady Godiva op. 41 a De profundis op. 67, Hindemithovy Symfonické metamorfózy na téma C. M. von Webera i hobojoyý koncert Richarda Strausse s Františkem Hantákem. Z hudby první poloviny 20. století v interpretaci Jaroslava Vogla byla tehdy zachycena variace na husitský chorál z roku

⁵⁰² OM, sign. H 5006 J. Vogel – H. Zemanová, korespondence, Brno 11. 1. 1962. Druhou ženou J. Vogla se stala mezzosopranistka Milena Hrabáková.

1950 Vzhůru srdce od Ladislava Vycpálka a český chorál Ten pán velít' se nebáti Otakara Jeremiáše.⁵⁰³ Z operních děl představil posluchačům tvorbu Dvořáka, Pucciniho, Saint-Saënsa, Rubinsteina, Smetany, Gounoda i Čajkovského. Ne všechny záznamy se dochovaly, naštěstí ty, které stály na předním místě Voglova uměleckého snažení – Janáčkova Její pastorkyně a Soumrak bohů Richarda Wagnera – si mohou posluchači poslechnout na současných zvukových nosičích i v současnosti.⁵⁰⁴

⁵⁰³ VÍT, Petr. *Státní filharmonie Brno*. Brno: Blok, 1977, s. 99.

⁵⁰⁴ Zvukové nahrávky s J. Voglem. Příloha č. VI/31.

ZÁVĚR

Období studia a získávání prvních zkušeností s vážnou hudbou, vnímání kulturní a společenské i tvůrčí atmosféry evropských metropolí Mnichova a Paříže krátce po přelomu 20. století byly pro Jaroslava Vogla šťastným začátkem. Nebylo možné shlédnout v soudobé hudebně dramatické sféře umění více. Světová premiéra Mahlerovy VIII. symfonie, Píseň o zemi, pařížské inscenace francouzských oper Debussyho, Charpentiera, d'Indyho, Stravinského nejslavnější díla v Nižinského interpretaci spolu s ruským baletem Sergeje Ďagileva, stejně jako premiéry a bezprostřední reprízy nejslavnějších děl světové hudební literatury, které kdy Paříž zaznamenala, oznamovaly příchod nových a zcela originálních názorů na hudební umění, překračující dosavadní pozdně romantické tradice i rozvíjející se impresionismus. Odtud patrně pocházela Voglova inklinace k německé a francouzské hudební kultuře. Tehdejší setkání se špičkou uměleckého světa bezesporu významně ovlivnilo další směřování mladého umělce, což se projevilo především v jeho schopnosti rozvíjet své nadání a dospět v mimořádně vzdělaného dirigenta a univerzálního osobnost, aby mohl zasahovat mimo hudební interpretaci, také do sféry hudební tvorby, hudební kritiky a publicistiky.⁵⁰⁵

Umělecký profil Jaroslava Vogla je především vymezen jeho profesí dirigenta. V oboru interpretace opery i symfonické hudby dosáhl nejvyšších met. Výrazné stopy, které v české hudební kultuře zanechal, spočívaly v náhledu na hudebně dramatické dílo a styl operní interpretace. Tento svůj názor prezentoval publiku z pozice uměleckého šéfa orchestrů operní scény v Ostravě, Brně a Národním divadle v Praze. Byl dirigentem intelektuálního typu. Studium hudebního díla u něho vycházelo vždy z pokory k autorovi a akceptování jeho uměleckého záměru. Charakteristickými rysy Voglova přístupu byla specializace, exaktnost a racionalita. V jeho podání vyznívaly proto některé skladby mnohem syrověji, bez přepjaté emocionality a skluzů do naturalismu, jak tomu někdy bývalo u jeho současníků, aniž přitom postrádaly patřičnou energii a vnitřní napětí. Jeho gesta, jako dirigenta, působila asketicky. Atmosféra a celkové vyznění skladeb, zejména u hudby 20. století, oproštěné od příkras a laciné lyriky, bylo v mnohém odlišné, proto nepřekvapuje odpovídající umělcova záliba ve Stravinském.

V opeře mu šlo o příběh, přirozenost postav i odpovídající situace. Nejbližšími autory se v tomto duchu stali Janáček a Wagner. Oba především stavěli svá hudebně dramatická díla na myšlenkovém světě postav a v jejich hudební poetice výrazně vyniklo Voglovo umění operní

⁵⁰⁵ Jaroslav Vogel, fotografie, 1943. Viz Příloha č. I/1a.

interpretace. Právě u Janáčkových oper se opíral o přirozenost a pradihost příběhu. Největšího prostoru v hudební reprodukci se mu dostalo hlavně na ostravské operní scéně, kde počtem i diferenciací operních titulů přiblížil publiku v desítkách nastudování inscenace stylově rozmanité hudebně dramatické tvorby. Svou operní dráhu završil Jaroslav Vogel na místě šéfa opery Národního divadla v Praze, které ovšem poznamenalo složité období padesátých let. Pražská dramaturgie 50. let byla orientována převážně na český repertoár a postrádala aktuální začlenění operních titulů reprezentujících soudobá díla na evropské úrovni. V tomto směru se dramaturgická koncepce právě v Ostravě prezentovala větší pestrostí i průbojností. Interpretace symfonické programní i neprogramní hudby je v mnohém ohledu složitější než operní dílo, jehož myšlenky vyjadřuje přítomnost slova a dramatické akce mnohem zřetelněji. Zde Vogel mohl beze zbytku uplatnit své studijní předpoklady a analytické schopnosti chápání architektury díla a talent k modelování rozměrných hudebních ploch. Předkládaný program svědčil o precizní přípravě a náročnosti, kladené jak na umělecký soubor, tak na posluchače. Současně je nutno připomenout Voglovy aktivní postupy v propagaci soudobé hudby 20. století, která tvořila v kombinaci s tradičním programem nedílnou součást symfonických i komorních koncertů. Jaroslav Vogel absolvoval deset vystoupení s Českou filharmonií a na závěr jeho kariéry byl jmenován na tři sezony uměleckým šéfem a šéfdirigentem Státní filharmonie v Brně. I když jeho intelektuální dominance ho řadila k nejvzdělanějším dirigentům své doby, ne vždy našel souznění se svěřeným uměleckým souborem. Přesto předkládal publiku repertoár velmi širokého spektra evropské hudební tvorby ve fundovaném nastudování, což bylo kritikou oceňováno včetně interpretací zmíněných stylově blízkých období. V prostředí koncertních soudobých dirigentů vynikal romantickými a postromantickými interpretacemi Beethovena, Wagnera, Belioze, Strausse a hudbou Janáčka a Stravinského.

České kulturní prostředí dvacátých let minulého století obhajovalo své teritorium před přílišnými, zejména německými, vlivy a otevíralo se proto evropským trendům jen pozvolna. Proniknout tyto střežené hradby se podařilo jen skutečně výjimečným talentům. Posunu byli schopni především ti, kdo se dostali do blízkého kontaktu s přední evropskou hudební scénou, zejména pařížskou, jako například Bohuslav Martinů, nebo odešli do zahraničí, aby se jejich vize mohly naplno rozvinout a potvrdit tak případně správnost vlastní cesty. Zmíněná možnost se naskytla Jaroslavu Voglovi hned v počátcích, v okamžiku rozhodujícím o orientaci a formování uměleckého názoru. Ač kolem roku 1920 začínal jako mladý skladatel neprogramními skladbami s celkem pozitivní odezvou, centrem jeho tvorby se ve finále stala

hudba dramatická, dvě jednoaktové a dvě celovečerní opery, které převažují rozsahem i koncepcí nad formami instrumentálními. Ve výběru témat inklinoval k námětům s předpoklady

k širokému uplatnění hudebního výrazu, především k projekci náladovosti, koloritu a výstižné atmosféry předlohy s přítomností emocionálního náboje, neboť v této rovině se mu dařilo své představy transformovat do hudebního díla nejlépe. Přesto je spektrum zhudebněných operních námětů značně diferenciováno. Historická témata a příběhy z lidového prostředí, která se v české hudbě stávají oblíbeným námětem v souvislosti s dozrívajícími snahami o uchopení národní identity, se už začátkem 20. století oprostují od základních charakteristických rysů folklórní hudby ve prospěch stylizace. V tomto duchu se vydal také Jaroslav Vogel, v podstatě stopy českého folklóru v jeho dílech nenajdeme. Pochopil, že adaptace janáčkovské kompoziční metody, kdy prostý příběh z lidového prostředí je vyrovnán pravdivostí originální metody nápěvků přirozené mluvy s montážemi hudebních útvarů, není možná.⁵⁰⁶ Mimo svá první díla na česká historická témata *Svatý Vojtěch* a *Záviš z Falkenštejna*, která zůstala nedokončená a zhudebněnou předlohu *Zikmunda Wintra* *Mistr Jíra*, hledal Jaroslav Vogel často inspiraci v zahraniční literatuře. Voglova dramatická díla se rozvíjela zvolna od kratších jednoaktových útvarů až k celovečernímu výpravnému dramatu. Tam, kde ekonomičnost jednoaktové opery neumožnila výstavbu většího hudebně dramatického celku, autor využívá svou schopnost uplatnit impresi a intelekt a vtíp. Dramatické zápletky jsou mnohdy vyhrocené a zpracovávají časté gendrové téma vztahu žena versus muž a upomínají tímto na veristická díla předchozích generací. Voglovo libreto se dosti míjí s poetikou hudební a přestává být kompetentním partnerem Voglovy obsahově expresivní hudby. Též banální zápletky zaostávají za hudbou exponovaným do širšího zvukového prostoru. Odtud disharmonie nasvědčující, že literární stránka díla nestačí reflexi hudebního umění dvacátých let 20. století.

Ač postupy Jaroslava Vogla v duchu moderních trendů dramaturgie a interpretace byly progresivní, v autorském díle se projeví vlivy nového hudebního myšlení aktuální tvorby Voglovy generace. Možná právě intenzita Voglovy kreativity působila dojmem eklekticismu, když se v tisku konstatovalo, že autor se vzhlíží jen v těch nejlepších vzorech a dovede čerpat z české i světové symfonické hudby jen to nejlepší. Některými kritiky byly tyto rysy pokládány za archaismus či pozůstatek pedagogického vlivu.

⁵⁰⁶ O Janáčkově kompoziční metodě viz ŠTĚDRONĚ, Miloš. *Leoš Janáček a hudba 20. století*. Brno: Masarykova univerzita, 1998. ISBN 80-210-1917-4.

Již Voglovy prvotiny se staly východiskem jeho názoru o estetice díla. Jeho melodika (sekundová, terciová, kvartová a kvintová), práce s tématem a motivy, bitonalita či metoda montáže nasvědčují o Voglově snaze nalézt vlastní hudební rukopis založený na racionálním základě. Klady Voglovy tvorby spočívají bezesporu v kompoziční adaptibilitě, ve schopnosti jasné výstavby architektury díla i zakotvenosti ve starých hudebních formových schématech (passacaglia, fuga). Nelze upřít Voglovi také talent pro dramatický vývoj, tvorbu působivých, ucelených sborových výjevů i intimních výpovědí a ariós. Vogel byl schopen efektního zpracování volnějších tvarů, jeho přednosti vynikaly ve výborně prokomponovaných sborech a v celkové kantabilitě díla, tak příznačné pro jeho díla. Přes všechny prvky moderního hudebního myšlení Jaroslava Vogla však jeho tvorba setrvává v meziprostoru dvou století. Z poznámek z roku 1949 je patrné, že k nejnovějším trendům v evropské hudbě Vogel nepřistupoval bez výhrad. Pozastavil se například u Schönbergových pravidel dodekafonie, že žádný z dvanácti tónů nesmí být opakován, pokud není vystřídán jedenácti ostatními a každá nota musí mít posuvku, neboť není předepsáno předznamenání apod. K této skladebné technice ve svých poznámkách z roku 1949 uvedl: „*To je ovšem zase libovůle!*“. Podobně se stavěl k tonálnímu usazení skladby: „*Tonika?, na níž je zbudován celý Bergův houslový koncert.*“...⁵⁰⁷

Poslední operu *Hiawatha*, lyrickou hudební legendu o šesti obrazech, jak ji sám autor charakterizoval, by bylo možné považovat za vyspělou práci a syntézu celoživotního tvůrčího úsilí. Jak je patrné z recenzí, hudební stránka díla neznamenalala závratnou expanzi nebo zásadní tvůrčí posun v hudebním myšlení Jaroslava Vogla, ale stala se spíše rekapitulací bez ambicí výrazného přesahu mladších a výbojnějších dramatických prací. Přesto se tato opera zcela odlišuje od dosud zhudebněných příběhů, znamená intelektuální autorovo vyzrávání a zároveň posouvá zhudebnělé téma z jednoduché zápletky do roviny mytologické – obsahově závažnější – takto lépe vyhovuje povaze a spontánnímu hudebnímu cítění autora. V opeře *Hiawatha* se setkáváme se stopami modifikace impresionismu a novoromantických vzorů, ale celá koncepce směřuje tentokrát k odlišnému cíli, totiž k integritě uměleckých prostředků dramatického díla. Jedna z nesignovaných recenzí se zmiňuje o Voglově inspiraci ve Wagnerových snahách o „*gesamtkunstwerk*“ nejen formálně, ale také stylovým zaměřením hudby na nekonečné melodie monologů, na užití příznačných motivů při pomalém spádu děje, na vytížení sborů, apod.⁵⁰⁸ Inscenace opery s cílem vyhnout se konvenci, se bohužel nerealizovala podle originálu, nýbrž pomocí ne příliš povedené transkripce, která nešťastným

⁵⁰⁷ ČMH, sign. S 222/ inv. č. 982.

⁵⁰⁸ Vogelův *Hiawatha* aktuální (ks). *Ostravský večerník*, 13. 5. 1974.

zásahem do uměleckého názoru autora zpřetrhala podstatné souvislosti a narušila poetiku díla. Snad také proto znamenají pro publikum 21. století Voglovy opery už zapomenutá díla a Jaroslav Vogel je vnímán spíše jako významný dirigent než skladatel.

Tříleté období publicistické činnosti bylo pro Jaroslava Vogla významné, podobně jako zahraniční studijní stáž. V tomto období měl příležitost zaměřit se na exaktní recepci hudby, intenzivní uvažování o ní a formulace vlastních uměleckých názorů, což znamenalo podstatné posuny a cenné obohacení dosavadních zkušeností. V době 20. let, v rušném období hledání, případně nacházení orientace, v době nové společenské situace, v době expanze evropské kultury plné inovativních myšlenek, směrů, syntéz i omylů, se Voglovy názory postupně tříbily a zprvu expresivní komentáře se stávaly více racionálními. Jádra těchto kritik tak dotvářela rozmanitou projekci pražské hudební scény.

Vogel se zařadil mezi kritiky – umělce (E. Axman, V. Štěpán, Václav Talich a další), jejichž odborná teoretická a recenzní práce přispívala k evoluci české hudby,⁵⁰⁹ což bylo dříve výhradně v gesci teoretiků. Spleťtí názory dobové kritiky 20. let navazovaly na dvě stěžejní koncepce, rozbíhající se z dominantního postavení akademika Zdeňka Nejedlého⁵¹⁰ – neboli smetanovskou a protismetanovskou. Názorové střety odehrávající se už od začátku 20. století na stránkách pražských periodik, někdy dokonce i v samotném centru koncertních síní, reagovaly na neobvyklý kulturní rozmach a heterogenitu uměleckých směrů artifiční i nonartifiční hudby 20. let, kdy paralelně dochází k diferenciaci publika, a to spíše než generačně, více podle schopnosti akceptace a vztahu k podobě moderní produkce. Z dobové kritiky vyplývá, že odmítání nových hudebních postupů vycházelo síše z politicko-intelektuálních vrstev než od členů umělecké obce. Pražská kritika se ve svých formulacích jen opatrně stavěla na stranu nejmladší autorské generace. Dosud přetrvával silný vliv většinové smetanovské linie, nepřístupující na nové hodnoty plynoucí z přirozeného hudebního vývoje. Obavy se týkaly ztráty principu tematické práce, slohovosti, Janáčkovi i mladým autorům se vytýkal vesměs naturalismus apod., přičemž přínos nových postupů byl jednostranně přisuzován technické stránce. Pokrokovější osobnosti novou hudbu tolerovaly, a hodnotily, vždy s rozličnými výtkami. Názorové střety se týkaly výhradně oblasti teritoria Janáckových kompozic nebo okruhu Hábovy školy. Historicky známými exaltacemi jsou, mimo „bojů“ o Pastorkyni, ukázkové příklady ronda pro velký orchestr Half-Time Bohuslava Martinů a Bergovy opery Wozzeck (Vojcek).

⁵⁰⁹ Analýzou meziválečné hudební kritiky se zabývá nově Miloš Hons. HONS, Miloš. *Boj o českou moderní hudbu (1900 – 1939)*. Praha: TOGGA, 2013. ISBN 978-80-7476-028-0.

⁵¹⁰ Zdeněk Nejedlý (1878 – 1962) – český historik, muzikolog, literární historik, politik a veřejný činitel, výrazně ovlivňující české kulturní prostředí dvacátých až padesátých let 20. století.

Pro generaci vyrostlé na hudbě Vítězslava Nováka a Josefa Suka, ke které Jaroslav Vogel patřil, bylo primárním úkolem orientovat se v komplikovaném prostředí evropské poválečné kultury a rozvíjet ji originálním způsobem. Recenze z pera Jaroslava Vogla naznačují ještě jeho názorové hledání a potřebu intelektuálního dozrávání. Sledování kontinuity přirozeného vývoje hudební sféry v českoněmeckém prostředí, lpícím na romantických a postromantických vzorech, bylo složitým problémem, který nezasahoval pouze Jaroslava Vogla samotného, ale širší české kulturní prostředí.

Negativní dopad Voglovy kritiky v případě již zmíněného „Poločasu“ (Half-Time) byl jistě oprávněný, ale vykrytalizoval do zbytečně stigmatizované podoby a stal se v literatuře ilustrativním. Voglova kritika tehdy zapadala do situace, kdy se tento obor vymaňoval z nedostatku objektivní klasifikace a absence základního vědecko-analytického materiálu, jimiž disponovala kritika až po válce. Názorová polarita a zasazení estetických názorů Jaroslava Vogla do kontextu české hudební kritiky představuje volný prostor k analýze a komparaci s dobovými trendy.

Z primární explorační pramenů vyplývá blízkost uvažování Jaroslava Vogla s estetikou Otakara Zicha. Oproti konzervativnímu a statickému setrvání na strnulých pozicích Vogel za moderní hudbu ve svých kritikách bojoval. V tom prakticky naplňoval Zichovy představy o pravém významu hudební kritiky. I když se ještě místy potýkal s jistým subjektivismem, snažil o naplnění tezí, že hudební kritika musí být postavena na vědeckých základech, stejně tak jako na srovnávacím a psychologickém rozboru díla, které posluchači umožní poznání globálního procesu hudebního vnímání.⁵¹¹

Voglův přenos percepce hudby vycházel z Novákovy školy o harmonii a ideálním poměru obsahu a formy. Pokud shledal ve skladbě nápadné analogie, pak tuto konvenčnost podrobil nekompromisní kritice (např....bude mít pernou práci, aby se [skladba] udržela nad vodou). Z uvedených příkladů je zřejmé, že Vogla oslovovala díla disponující závažnějším programem a filozofickým podtextem, přičemž dané alternativy považoval za součást přirozeného vývoje evropské hudební kultury, jejichž hodnota nestojí níže, jen je pouze jiná. Dokazuje to na zmíněném příkladu Straussova individualismu.

Důležité pro Jaroslava Vogla – kritika bylo, že hodnoty přinášející nové názory mladých autorů přijímal bez předsudků. Rozpoznal průkopníky nové hudby nastupující po smetanovsko-fibichovsko-foerstrovské etapě, po Novákovi a Sukovi, v jejichž čele stál právě Janáček. Jeho kvality však nebylo v silách generace let 1890-1920 ještě důsledně a ve všech

⁵¹¹ HONS 2013, s. 49.

intencích odhalit. Nutno konstatovat, že následovala pouze jediná mimořádná osobnost, schopna přesáhnout geografické hranice české hudby, a tou byl Bohuslav Martinů. Ač Vogel nebyl zjevným modernistou ani jeho interpretace neměly vyloženě experimentální povahu, unikátnost tvorby Janáčka i Martinů (sice napodruhé) bez výhrad přijal a pochopil.

Z pramenů Voglovy pozůstalosti soustředěné do kapitoly o jeho publicistickém odkazu vyplývá celoživotní snahu o objasnění odkazu hudební kultury, která se stala stejně významnou vrstvou jeho uměleckého života jako dirigování a kompozice. Přínosem jeho analýz umělecké hudby znějící především z pražských pódíí, vedle standardního kritického rozboru autentické interpretace díla, byly také úvahy o motivech s odkrýváním okolností vzniku díla a interních záměrech autorů. Mnohočetnost a rozptýlenost Voglovy publicistické činnosti v oblasti verbální interpretace hudby pro širší veřejnost se tato prezentace stala nezbytnou složkou jeho interpretace hudební s rozsáhlým edukačním přínosem pro kulturní veřejnost bez ohledu na regionální limity. Jeho názory a hodnocení nebyly spoutány zažitými hudebně teoretickými tezemi, ale procházely vývojem, zajímala je především originalita. Není pochyb o tom, že rovina umělecká byla u Vogla velmi úzce propojená s rovinou teoretickou, jak je patrné z monografie o Leoši Janáčkovi, dokazující autorovy odborné hudebněvědné kvality. Při předkládání estetického hodnocení tvorby skladatele uplatňoval ve svých textech adresované veřejnosti svou vzdělanost, verbální zdatnost, invenci včetně uměleckého cítění, aby současně objevoval posluchačům své vidění hudby.

Zbývá tedy vymezit podíl ostravského působení a jeho místo v profesionální kariéře Jaroslava Vogla. Vedení opery Národního divadla moravskoslezského v Moravské Ostravě mezi světovými válkami bylo rozhodujícím okamžikem pro naplnění všech tvůrčích ambicí a předpokladů této univerzální osobnosti. Zejména jeho druhé období v letech 1927-1943 dirigentovi umožnilo naplno využít svých uměleckých kvalit a realizovat odvážné vize v moderní dramaturgii a interpretaci vážné hudby na vysoké úrovni. Na operní i koncertní scéně v tomto prozatím málo kulturně vyspělém regionu, předurčenému být novým moderním industriálním centrem, ale bez výrazné kulturní tradice, pouze s několika vzdělávacími institucemi, dosáhl velkých změn. Zejména na poli lidovýchovné práce a propagace umělecké hudby v poválečném prostředí Moravské Ostravy se uskutečnila jeho snaha o zpřístupnění vážné hudby široké veřejnosti. Ostravské angažmá Jaroslava Vogla mu na druhé straně přineslo nevídané možnosti rozsáhlé a obsahově pestré dimenze umělecké seberealizace. V interpretaci operního díla se mohl soustředit na to, jejichž mentalita mu byla názorově i umělecky blízká. Nastudoval zde téměř všechny opery Leoše Janáčka i opery

následujících skladatelských generací. Díky těmto zkušenostem umělecky dospěl a získal pověst znalce Janáčkovy díla a wagnerovského dirigenta. Upozorňoval na sebe zejména invenční dramaturgií, která se zapsala do historie ostravské hudební kultury v podobě mnoha významných realizací, z nichž několik zaznělo v Ostravě v československé premiéře vůbec poprvé. Propagace moderní hudby se projevila s větší progresivitou na koncertech symfonické hudby v podání spojených orchestrů NDMS a ostravského Českého rozhlasu, jež promyšleně vedl, aby seznámil posluchače s největšími díly evropské hudební literatury. Mimo vlastní uměleckou úroveň nastartovaly tradici interpretace vážné hudby v abonementních cyklech v podání profesionálních umělců a naučily veřejnost začlenit tento hudební element do kulturního života obyvatel Moravské Ostravy. Spolu s ním umělecky rostlo publikum a také zainteresovaní sólisté i členové uměleckých souborů. Vliv osobnosti Jaroslava Vogla na hudební život v Moravské Ostravě mezi světovými válkami byl nesporný, neboť svými odvážnými projekty trpělivě bojoval o kvalitu programu a jeho interpretaci, ale také o posun ve smýšlení o hudební tvorbě 20. století, stejně jako o vstřícné a pozitivní přijetí u posluchačů. V té době zaznívala v Moravské Ostravě díla Strausse, Wagnera, Stravinského, Bartóka, Hindemitha, Schönberga, Milhauda, Szymanowského, Kodályho, včetně českých autorů. Snahy Jaroslava Vogla o pozvednutí kulturní úrovně Moravské Ostravy provázela řada epizod týkající se předních osobností hudebního života té doby, zejména pak zaujaly kontakty a autentickými prezentacemi slavných hudebních skladatelů evropského, dnes již světového formátu – Paula Hindemitha, Igora Stravinského a Sergeje Prokofjeva. Úroveň kulturního dění ve městě tak posunul směrem k metropolím stojícím historicky i geograficky v mnohem výhodnější pozici. Následné generace proto mohly navázat na dráhu, kterou svými aktivitami Jaroslav Vogel připravil.

Při konstrukci uměleckého profilu Jaroslava Vogla všechna soustředěná fakta a souvislosti jednoznačně potvrdily mimořádný smysl a význam této výjimečné osobnosti pro ostravskou hudební kulturu v době mezi světovými válkami, včetně závažnosti jeho průkopnických snah na poli moderní hudby 20. století. Zároveň bylo ostravské období klíčovou etapou pro jeho další umělecké směřování v roli dirigenta. Účast publika na sdílení kulturních hodnot vážné hudby v jeho přítomnosti byla obohacením, které by nemělo být zapomenuto. Za své umělecké úspěchy a přínos české hudební kultuře byl Jaroslav Vogel několikrát oceněn. Získal jednu z výročních cen České hudební akademie (1940), v roce 1953 mu byl udělen Řád práce, za monografii o Leoši Janáčkovi obdržel cenu v oblasti vědy a kritiky (1964). Dirigent, skladatel a neúnavný propagátor moderní hudby Jaroslav Vogel zemřel 2. února roku 1970 v Praze.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- ADÁMKOVÁ-HEIDROVÁ, Hana.** *Josef Schreiber*. Ostrava: Repronis, 2003. ISBN 80-7329-028-6.
- ANZENBACHER, Arno.** *Úvod do filosofie*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-804-X.
- ASAFJEV, B. V.** *Hudební forma jako proces*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.
- BÁČE, Evžen.** Počátky divadelního života v Ostravě. In *OSTRAVA. Sborník příspěvků k dějinám a výstavbě města*, 3. Ostrava: Profil, 1966. s. 219-232.
- BAJEROVÁ, Marie.** *O Emě Destinové*. Praha: Vyšehrad, 1980.
- BÁLEK, Jindřich.** *Hudba v Čechách a na Moravě v období protektorátu (1939-1945). Československý rozhlas pod dohledem Říše*. In *Harmonie*. 2006, č. 5, s. 4-7. ISSN 1210-8081.
- BEDNARČÍK, Ondřej.** Odras poválečné doby v dopisech dirigenta Jaroslava Vogla ostravskému pedagogovi Josefu Schreiberovi. In *Sborník prací Pedagogické fakulty v Ostravě*. Acta facultatis paedagogicae Ostraviensis. Řada D-29. Sv. 131. Praha, 1992. s. 85-91. ISBN 80-7042-051-085-91.
- BEDNARČÍK, Ondřej.** Josef Schreiber – sborníkem. In *Sborník prací Pedagogické Fakulty Ostravské univerzity*. Acta facultatis paedagogicae Ostraviensis. Řada U-3 Umění. Sv. 180. Ostrava: Ostravská Univerzita, 1999. s. 59-63. ISBN 80-7042-152-5.
- BENEŠ, Jiří.** *Státní filharmonie Brno 1956-2006*. Brno: Státní filharmonie Brno, 2005. ISBN 90-239-50800.
- BIEMEL, Walter.** *Martin Heidegger*. Praha: Mladá fronta, 1995. ISBN 80-204-0268-3.
- BLECHA, Ivan.** *Fenomenologie a kultura slepé skvrny*. Praha: Triton 2002. ISBN 80-7254-264-8.
- BLECHA, Ivan.** *Edmund Husserl a česká filosofie*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2003. ISBN 80-7182-161-6.
- BLECHA, Ivan.** *Proměny fenomenologie. Úvod do Husserlovy filosofie*. Praha: Triton 2007. ISBN 978-80-7254-938-2.
- MAZUREK, J. – ZENKL, L. (eds.).** *Bohuslav Martinů český a světový*. Sborník z muzikologické konference Janáčkiana '99 v Ostravě. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2000. ISBN 80-7042-172-X.
- ČÁBELOVÁ, Lenka.** *Radiojournal. Rozhlasové vysílání v Čechách a na Moravě v letech 1923-1939*. Praha: Univerzita Karlova, Karolinum, 2003. ISBN 80-246-624-0.
- ČERNÍKOVÁ, Lenka.** Masarykova vyšší škola lidová v Ostravě. In *Časopis Slezského zemského muzea*, série B, 45 – 1996, s. 281-288. Opava: Slezské zemské muzeum. ISSN 0323-0678.
- ČERNÍKOVÁ, Lenka.** Vincent d'Indy a jeho kontakty s Jaroslavem Voglem. In *OSTRAVA 26, příspěvky k dějinám a současnosti Ostravy a Ostravska*. Šenov u Ostravy: Tilia, 2012, s. 244-252. ISSN 0232-0967.
- ČERNÍKOVÁ, Lenka.** Milý příteli, ... Vážený šéfe, ... Vítězslav Novák a jeho stopy v hudební kultuře Moravské Ostravy. In *Vlastivědné listy Slezska a Severní Moravy*. Roč. 39, 2013, č. 1, s. 12-17. ISSN 1213-3140.
- ČERNUŠÁK, G. – ŠTĚDRŮ, B. – NOVÁČEK, Z. (eds.).** *Československý hudební slovník osob a institucí I., II.* Praha: Státní hudební vydavatelství 1963, 1965.
- DOKOUPIL, L. – MYŠKA, M.** *Biografický slovník Slezska a Severní Moravy*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2006. ISBN 80-7368-098-X.
- HOLEŇOVÁ, Jana (a kol.)** *Český taneční slovník*. Divadelní ústav. Praha: Divadelní ústav, 2001. ISBN 80-7008-112-0.
- DLOUHÝ, Jaroslav.** *Zajímavé návštěvy slavných v Ostravě*. Ostrava: Ostravské muzeum, 2008. ISBN 978-80-254-3973-9.

- DOLANSKÁ, Věra. (ed.).** *Leoš Janáček – Její pastorkyňa*. Operní libreta, řada I. svazek 19. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.
- DOLANSKÁ, Věra. (ed.).** *Leoš Janáček – Káťa Kabanová*. Operní libreta, řada I. svazek 24. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1961.
- DOLANSKÁ, Věra. (ed.).** *Leoš Janáček – Věc Makropulos*. Operní libreta, řada I. svazek 25. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1961.
- DOLANSKÁ, Věra. (ed.).** *Leoš Janáček – Z mrtvého domu*. Operní libreta, řada I. svazek 29. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1962.
- DOUBRAVOVÁ, Jarmila.** *Dialog a imaginace. Interpersonální diagnóza umění(m)*. Praha: Editio Supraphon, 1998. ISBN 80-7058-471-8.
- DOUBRAVOVÁ, Jarmila.** *Sémiotika v teorii a praxi*. Proměny a stav oboru do konce 20. století. Praha: Portál, 2002. ISBN 80-7178-566-0.
- DRLÍKOVÁ, Eva.** *Leoš Janáček. Život a dílo v obrazech*. Brno: Opus musicum, 2004. ISBN 80-903211-1-9.
- DUFKOVÁ, E. – SRBA, B.** *Postavy brněnského jeviště 1884-1994. III*. Brno: Národní divadlo Brno, 1994.
- FALTUS, Leoš.** *Hudební sémantika pro skladatele*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2000. ISBN 80-85429-14-4.
- FALTUS, Leoš.** *Metoda montáže v teorii kompozice*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2003. ISBN 80-85429-83-7.
- FIGAL, Günter.** *Úvod do Heideggera*. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1553-2.
- FUKAČ, J. – VYSLOUŽIL, J. (eds.).** *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon Praha, 1997. ISBN 80-7058-462-9.
- GADRAVSKÝ, Čeněk (a kol).** *Skladatelé dneška*. Praha: Panton, 1961.
- GASPAROV, M. L.** *Nástin dějin evropského verše*. Praha: Dauphin, 2012. ISBN 978-80-7272-248-8.
- GEERTZ, Clifford.** *Interpretace kultur*. Praha: Sion, 2000. ISBN 80-85850-89-3.
- GORDON, Graham.** *Filosofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000. ISBN 80-85947-53-6
- GREGOR, Vladimír.** Ostravské působení skladatele Ervína Schulhoffa v letech 1935-1938. In *Ostrava 2: Sborník příspěvků k dějinám a výstavbě měst*. Ostrava: Profil, 1964, s. 83-1923.
- GREGOR, V. – BÁČE, E. – STEINMETZ, K.** *Hudební kultura na Ostravsku po roce 1945*. Ostrava: Profil, 1984.
- HÁBA, Alois.** Vítězslav Novák – skladatel a učitel. In *Symposium o životě a díle Vítězslava Nováka*. Kamenice nad lipou, 1970. Praha: Svaz československých skladatelů, 1971, s. 4.
- HAVLÍKOVÁ, Helena (ed.).** *100 let České filharmonie. Historie, osobnosti, kontexty*. Praha: Česká filharmonie, 1997.
- HEIDEGGER, Martin.** *Bytí a čas*. Praha: Oikoymenh, 1996. ISBN 80-86-005-12-7.
- HINDEMITH, Paul.** *Das private Logbuch*. Briefe an seine Frau Gertrud. München: Schott Mainz – Piper München, 1995. ISBN 3-7957-8355-0.
- HONS, Miloš.** *Hudební analýza*. Praha: TOGGA, 2010. ISBN 978-80-87258-28-6.
- HONS, Miloš.** *Boj o českou moderní hudbu (1860 – 1900)*. Praha: TOGGA, 2012. ISBN 978-80-7476-021-1.
- HONS, Miloš.** *Boj o českou moderní hudbu (1900 – 1939)*. Praha: TOGGA, 2013. ISBN 978-80-7476-028-0.
- HRADECKÝ, Emil.** *Paul Hindemith*. Praha: Supraphon, 1974.
- JANÁČEK, Leoš.** *Literární dílo I/1-¹*. Brno: Editio Janáček Brno, 2003. ISBN 80-238-0995-6.
- JANÁČEK, Leoš.** *Literární dílo I/1-²*. Brno: Editio Janáček Brno, 2003. ISBN 978-80-238-7250-7.

- JANEČEK, Karel.** *Hudební formy*. Praha: SNKLHU, 1955.
- JANOTA, D. – KUČERA, J. P.** *Malá encyklopedie české opery*. Praha, Litomyšl: Paseka, 1999. ISBN 80-7185-236-8.
- JAVŮREK, Jaromír.** *Janáčkova filharmonie Ostrava*. Ostrava: Janáčkova filharmonie, 1984.
- JIRÁK, K. B.** *Nauka o hudebních formách*. Praha, 1985.
- KABOURKOVÁ, Kateřina.** *Hudební vysílání brněnského rozhlasu v letech 1945-1958*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2007.
- KADUCH, Miroslav.** Slezská lidová píseň v proměnách skladatelů. In *Estetická výchova*, 1978/1979, č. 2 s. 45. ISSN 0014-1283.
- KARAFIÁT, Jan.** *Brněnský koncertní život v 60. letech 20. století. Analýza repertoáru*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická, 2009.
- KOFROŇ, Petr.** *Třináct analýz*. Jinočany: H & H, 1993. ISBN 80-85787-44-X.
- KOHOUTEK, Ctirad.** *Hudební styly z hlediska skladatele*. 1., 2. Praha, 1976.
- KOLÁČKOVÁ, Yvetta.** *Česká filharmonie 100 plus 10*. Praha: Academia, 2006. ISBN 80-200-1422-5.
- KULKA, Jiří (a kol.).** *Komplexní analýza uměleckého díla*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990.
- KUNA, Milan.** *Václav Talich 1883-1961*. Praha: Academia, 2009. s. 114-115. ISBN 978-80-200-1793-2.
- KUSÁK, J. – MAZUREK, J. – NEUWIRTHOVÁ, A. – STEINMETZ, K. – ZEDNÍČKOVÁ, Š.** *Ostravský hudební život po roce 1945*. Ostrava: Repronis, 2008. ISBN 978-80-7368-575-1.
- LÉBL, Vladimír.** *Cesty moderní opery*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.
- LÉVI-STRAUSS, Claude.** *Mýtus a význam*. Bratislava: Archa, 1993. ISBN 80-7115-052-5.
- LINHARTOVÁ, Vlasta.** *Kapitoly z dějin umělé písně*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1991. ISBN 80-85429-00-4.
- LONGFELLOW, H. W.** *Píseň o Hiawathovi*. Praha: Toužimský a Moravec, 2000. ISBN 80-7264-020-8.
- MAJER, Jiří (ed.).** *Státní filharmonie Brno 1956-1966*. Jubilejní sborník Státní filharmonie
- MATZNER, Antonín.** *Šedesát pražských jar*. Praha: Festival Pražské jaro, 2006. ISBN 80-903735-0-X.
- MAZUREK, J. – ADÁMKOVÁ, H. – KUSÁK, J. – STEINMETZ, K.** *Ostravský hudební život do roku 1945*. Ostrava: Repronis, 2007. ISBN 978-90-7329-164-8.
- MAZUREK, J. – STEINMETZ, K. (a kol.).** *Ostravská hudební kultura od konce 19. století do současnosti*. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2010. ISBN 978-80-7368-7762.
- MAZUREK, Jan.** Vítězslav Novák, Jaroslav Vogel a Těšínsko. In *Těšínsko*, 1971, č. 4, s. 36.
- MAZUREK, Jan.** Z korespondence Vítězslava Nováka Jaroslavu Voglovi. In *Opus musicum*, roč. XX, 1988, č. 4, s. XVII-XXII.
- MAZUREK, Jan.** *Hudební život českých obyvatel Ostravy v období 1880 -1918*. Spisy Ostravské univerzity. 119. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 1999. ISBN 80-7042-142-8.
- MAZUREK, Jan.** „... jsem stále tolik vzdálen...“. In *Bohuslav Martinů český a světový*. Sborník muzikologické konference Janáčkiana '99 v Ostravě. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2000. s. 140-143. ISBN 80-7042-172-X.
- MAZUREK, Jan.** K charakteru hudebního života českých obyvatel Ostravy v období Protektorátu Čechy a Morava. In *Ostrava 22. Příspěvky k dějinám a současnosti Ostravy a Ostravska*. Šenov u Ostravy: Tilia, 2005, s. 415-416. ISBN 80-86904-05-9.

- MĚRKA, Ivan.** *50 let Janáčkovy filharmonie Ostrava 1954-2004.* Ostrava: Montanex, 2004. ISBN 80-7225-116.
- MIHULE, Jaroslav.** *Martinů. Osud skladatele.* Praha: Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2002. ISBN 80-246-0426-4.
- MLEJNEK, Karel.** *Česká filharmonie. Deset kapitol ze stoleté historie orchestru.* Praha: Česká filharmonie, 1996. ISBN 80-7185-074-8.
- NOVÁK, Vítězslav.** *O sobě a jiných.* Praha: Editio Supraphon, 1970.
- NOVOTNÁ, Jana.** *Jaroslav Vogel. Inventář k osobnímu fondu, sign. S 222.* Praha: české muzeum hudby, 1987.
- ONDREJKOVÁ, Alice.** *Olomoucké studio Československého rozhlasu – hudební relace, vysílání, nahrávky a dramaturgie v letech 1949-1993.* Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2011.
- PALA, František.** 2x Janáček. In *Hudební rozhledy*, roč. XVII, 1964, č. 5, s. 190-192.
- PATZAKOVÁ, A. J.** *Prvních deset let Československého rozhlasu.* Praha: Radiojournal, 1935.
- POLÁŠKOVÁ, Anežka.** Igor Stravinskij a Bohuslav Martinů. Z nevydaných textů muzikologa Vladimíra Lébla. In *Harmonie*, 2/2013, s. 22-24. ISSN 1210-8081.
- POPELKA, Iša.** *Bohuslav Martinů. Dopisy domů.* Z korespondence do Poličky. Praha: Mladá fronta, 1996. ISBN 80-204-0599-2.
- POSPÍŠIL, Miloslav.** *Ema Destinová. Pěvecká legenda.* Praha: Petrklíč 2000. ISBN 80-7229-047-9.
- POSPÍŠIL, Vilém.** *Václav Talich.* Praha: Panton, 1961.
- POSPÍŠIL, Vilém.** Voglova poslední opera. In *Hudební rozhledy*, roč. XXVII, 1974, č. 8, 362-364.
- PROCHÁZKA, Jan.** *Sto let českého divadla v Plzni 1865-1965.* Plzeň: Západočeské nakladatelství Plzeň, 1965.
- PROCHÁZKA, Jaroslav.** *Lašské kořeny v životě a díle Leoše Janáčka.* Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1948.
- PŘIBYLOVÁ, Lenka.** *Paul Hindemith a české země.* Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, 2008. ISBN 978-80-7414-011-2.
- PTÁČKOVÁ, B. – STIBRAL, K.** *Estetika na dlani.* Olomouc: Rubico, 2002. ISBN 80-85839-79-2.
- REITTEREROVÁ, Vlasta.** Hudební umění jako realizovaná pravdivost. Podíl Aloise Háby na stavbě a propagaci čtvrttónového klavíru. In *Hudební věda*, Praha: AV ČR, 2008, vol. 45, no. 1-2, s. 125-178. ISSN 0018-7003.
- RISINGER, Karel.** *Nauka o hudební tektonice 20. století. 1., 2.* Praha: Akademie múzických umění, 1998. ISBN 80-85883-34-1.
- SADIE, Stanley (ed.)** *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmilian Publishers Limited, 1980. ISBN 0333231112.
- SEHNAL, J. – VYSLOUŽIL, J.** *Dějiny hudby na Moravě.* Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, 2001. ISBN 80-7275-021-6.
- SCHNIERER, Miloš.** *Expresionismus a Nová hudba. Svět orchestru 20. století – III.* České Budějovice: Jihočeská univerzita, 1999. ISBN 80-7040-371-3.
- SCHNIERER, Miloš.** *Proměny hudebního neoklasicismu.* Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1207-9.
- SCHNIERER, Miloš.** *Český a východoevropský neofolklorismus.* Brno: Editio Morava, 2007. ISBN 978-80-86565-06-4.
- SCHNIERER, Miloš.** *Hudba 20. století. Brno: Janáčková akademie múzických umění,* 2011. ISBN 978-80-7460-001-2.

- SCHREIBER, Josef.** Ke genezi janáčkovské monografie Jaroslava Vogla. In *Časopis Slezského muzea*. Řada B, 19, 1970, s. 43-46.
- SCHWARZ, Manuela (ed.).** *Vincent d'Indy et son temps*. Sprimont: Mardaga, 2006. ISBN 2-87009-888-X.
- SMETANA, Robert (ed.).** *Dějiny české hudební kultury 1890-1945*. Československá akademie věd. Academia, Praha 1981.
- SMOLKA, Jaroslav a kol.** *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA, 2001. ISBN 80-902912-0-1.
- SMOLKA, Jaroslav.** *Hudba v první Československé republice*. Praha: Akademie múzických umění, 1999. ISBN 80-85883-48-1.
- SPURNÝ, Lubomír.** *Heinrich Schenker (1868-1935). Kapitoly z hudební teorie a analýzy*. Praha: KLP, 2012. ISBN 978-80-86791-12-8.
- STOLARÍK, Ivo.** *Hudební kultivace ostravského obyvatelstva v letech 1918-1938*. Disertační práce. Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta. Praha 1976.
- STOLARÍK, Ivo.** *Dvacet let Janáčkovy filharmonie Ostrava 1954-1974*. Ostrava: Pragokonzert, 1974.
- STOLARÍK, Ivo (ed.).** *Vážná hudba na deskách SUPRAPHON*. Katalog LP stereo 1977-1978. Supraphon: Praha, 1980.
- STOLARÍK, Ivo.** *Umělecká hudba v Ostravě 1918 – 1938*. Šenov u Ostravy: Tilia, 1997. ISBN 80-902075-5-3.
- STRAVINSKIJ, Igor.** *Kronika mého života*. Praha: Orbis, 1937.
- SVOBODA, Otakar (ed.).** *Generální katalog čs. gramofonových desek*. Supraphon 1960. Praha: Gramofonové závody N. P, 1960.
- SÝKOROVÁ, E. – WEIMANN, M. (eds.).** *60 let Státního divadla v Ostravě*. Ostrava: Státní divadlo v Ostravě, 1979.
- ŠAFRÁNEK, Miloš.** *Bohuslav Martinů Život a dílo*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.
- ŠORMOVÁ, Eva (ed.).** *Česká divadla*. Encyklopedie divadelních souborů. Praha: Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7008-107-4.
- ŠTĚDRŇ, Bohumír.** *Leoš Janáček*. Praha: Panton 1976.
- ŠTĚDRŇ, Miloš.** *Leoš Janáček a hudba 20. století*. Brno: Masarykova univerzita, 1998. ISBN 80-210-1917-4.
- ŠTILEC, Jiří.** Jaroslav Vogel. In *Hudební rozhledy*, roč. XXXVII, 1984, č. 11, s. 512 – 514.
- TESAŘOVÁ, Anna.** *Hudební vysílání brněnského rozhlasu 1961-1969*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Ústav hudební vědy, 2006.
- THOMPSON, Oscar (ed.).** *The International Cyclopedia of Music and Musicians*. New York, DODD, MEAD & COMPANY, 1946.
- TOBOLOVÁ, Hana.** *Moravská filharmonie Olomouc*. Bakalářská práce. Ostrava: Ostravská univerzita, Fakulta umění, 2011.
- VANĚČKOVÁ, Michaela.** *K formativním funkcím hudební publicistiky v období Československé republiky (1918-1938)*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Pedagogická fakulta, 2011.
- VESELÝ, Richard.** *Dějiny České filharmonie v letech 1901-1924*. Praha: Státní nakladatelství, 1935.
- VIČAR, Jan.** *Imprints: essays on Czech Music a aesthetics*. Olomouc, Univerzita Palackého; Praha, TOGA 2005, s. 99-143. ISBN 80-244-0989-5; 80-903589-0-X.
- VÍT, Petr.** Státní filharmonie Brno. Brno: Blok, 1977.
- VOGEL, Jaroslav.** Vzpomínka na plzeňské divadlo. In *Program Krajského oblastního divadla v Plzni*. 1952/10, č. 7-8-9, s. 23-25.
- VOGEL, Jaroslav.** Paul Hindemith v Ostravě. In *Hudební rozhledy*. Roč. XVII, č. 2, 1964, s. 83.

VOGEL, Jaroslav. Třikrát ve službách ostravské opery. In *OSTRAVA 4. Sborník příspěvků k dějinám a výstavbě města*, 4. Ostrava: Profil, 1967, s. 291-326.

VOGEL, Jaroslav. *Leoš Janáček*. 2. vydání. Praha: Academia, 1997. ISBN 80-200-0621-4.

WARRACK, J. – WEST, E. *Oxfordský slovník opery*. Oxford University. Praha: Iris. Knižní klub, 1998. ISBN 80-85893-14-2. ISBN 80-7176-871-5.

ZAVADILÍKOVÁ, Alena. *Šéfdirigenti brněnské filharmonie a jejich práce s orchestrem*. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2013.

ZÖCHLING, Dieter (ed.). *Kronika opery*. Praha: Fortuna Print, 1999. ISBN 80-86144-24-0.

Internetové zdroje:

Acta musicologica, 3/2005. [online]. Dostupné na: <<http://www.acta.musicologica.cz/05-03/0503s02.html>>.

Arnold Shoenberg Center. *Image Archive*. CP 5633 [online]. Dostupné na: <<http://www.schoenberg.at>>.

Carl Orff. *Training and study years*. [online]. Dostupné na: <<http://www.orff.de/en/institutionen/orff-institute.html>>.

Český hudební slovník [online]. Dostupné na: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1003116>.

Národní divadlo Brno. *Z historie uměleckých souborů NDB. Opera* [online]. Dostupné na: <<http://www.ndbrno.cz/online-archiv/opera>>.

Národní divadlo Praha. *Archiv* [online]. Dostupné na: <<http://www.archiv.narodni-divadlo.cz>>.

Pražské jaro [online]. Dostupné na: <<http://www.festival.cz/cz/archiv>>.

VIČAR, Jan. *Taras Bubla Leoše Janáčka*. [online] 2014. [cit. 22. 3. 2014]. Dostupné na: <http://www.konference.osu.cz/janackiana/dok/vicar_j-taras_bulba_lj.pdf>.

PUBLIKAČNÍ ČINNOST

ČERNÍKOVÁ, L. Masarykova vyšší škola lidová v Ostravě, In *Časopis Slezského zemského muzea*, Série B, roč. 45, 1996, č. 3, s. 281-288. ISSN 0323-0678.

ČERNÍKOVÁ, L. Milan Balcar – lyrik všedních dnů. In *Hlasy muzea a archivu ve Frenštátě pod Radhoštěm*, roč. XVIII, 2001, č. 3-4, s. 50-60. ISSN 1210-1532.

ČERNÍKOVÁ, L. K devadesátému výročí narození Rudolfa Kubína. In *Hlasy muzea a archivu ve Frenštátě pod Radhoštěm*, roč. XVI, 1999, č. 3-4, s. 80-82. ISSN 1210-1532.

ČERNÍKOVÁ, L. Zvonkohra ve věži Staré radnice na Masarykově náměstí v Moravské Ostravě. Ostrava: Ostravské muzeum, 2006. ISSN 1213-1997.

ČERNÍKOVÁ, L. Drazí rodičové, ... K 100. výročí narození hudebního skladatele Rudolfa Kubína. In *Práce a studie muzea Beskyd*, společenské vědy, 2009, č. 21, s. 142-151. ISSN 1804-1116.

ČERNÍKOVÁ, L. Guillaume de Machaut, sekretář českého krále a rytíř hudby a slova. In *Král, který létal*. MAJER, David (ed.). Ostrava: Ostravské muzeum, 2011, s. 929-937. ISBN 978-80-904316-1-4.

ČERNÍKOVÁ, L. Jedinou pravdu hledal v poušti. In *Národopisný věstník. Bulletin d'ethnologie*, roč. XXIX (71), 2012/1, s. 119. ISSN 1211-8117.

ČERNÍKOVÁ, L. Vincent d'Indy a jeho kontakty s Jaroslavem Voglem. In *OSTRAVA 26, příspěvky k dějinám a současnosti Ostravy a Ostravska*. Šenov u Ostravy: Tilia, 2012, s. 244-252. ISSN 0232-0967.

ČERNÍKOVÁ, L. Alois Rychta a jeho houslová škola v Ostravě. In *Tradice a současnost vzdělávání učitelů hudby a hudební výchovy*. STEINMETZ, K. (ed.). Sborník z 31. muzikologické konference Janáčkiana 2012. Ostrava: Ostravská univerzita, 2012, s. 192-195. ISBN 978-80-7464-169-5.

ČERNÍKOVÁ, L. Milý příteli, ... Vážený šéfe, ... Vítězslav Novák a jeho stopy v hudební kultuře Moravské Ostravy. In *Vlastivědné listy Slezska a Severní Moravy*, roč. 39, 2013, č. 1, s. 12-17. ISSN 1213-3140.

SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ

CK	císařsko-královský
ČF	Česká filharmonie
ČMH	České muzeum hudby
ČR	Československý rozhlas
FOK	Film, opera, koncert
KPVH	Kruh přátel vážné hudby
KNV	Krajský národní výbor
LUM	Lidová univerzita Masarykova
MZM	Moravské zemské muzeum
ND	Národní divadlo
NDMS	Národní divadlo moravskoslezské
NDR	Německá demokratická republika
NSR	Německá spolková republika
OM	Ostravské muzeum
SDO	Státní divadlo Ostrava
SFB	Státní filharmonie Brno
SOČR	Symfonický orchestr Československého rozhlasu
SOPR	Symfonický orchestr pražského rozhlasu
SPKH	Spolek pro komorní hudbu
ZDO	Zemské divadlo Ostrava

SEZNAM PŘÍLOH

I. JAROSLAV VOGEL

- 1a. Jaroslav Vogel, portrétní fotografie (1943).
- 2b. Hudební tvorba Jaroslava Vogla.

II. TEXTY

- 2. Vzpomínky žáka a interpreta (J. Vogel, říjen 1969). ČMH, sign. S 222/ inv. č. 964.
- 3. Vzpomínky na Janáčka (J. Vogel). ČMH, sign. S 222/ inv. č. 899.
- 4. J. Vogel O Pelléovi. OM, sign. C 321.
- 5. Lidové písně z Těšínska, obsah.
- 6a. Pod našu faru.
- 6b. Zagrejtě dudanky.
- 7. Dům u sedmi čertů – balet. (VOGEL 1997)
- 8. Maréja – opera.
- 9. Mistr Jíra – komplexní analýza.
- 10. Přednášky J. Vogla – výběr. ČMH, sign. S 222 pozůstalost J. Vogla)

III. KORESPONDENCE

- 11. Korespondence E. Destinnová – J. Vogel, Praha 2. 3. 1924. OM, sign. II G 251.
- 12. Fotografie s dedikací R. Strausse 9. 3. 1931. OM, sign. L 240.
- 13. Pohlednice adresovaná manželům Hindemithovým s přípisem I. Stravinského 27. 1. 1933, Mor. Ostrava. OM, sign. G 902.
- 14. Transkripce dopisů J. Vogla. MZM Brno, Památník Leoše Janáčka.
- 15. Korespondence P. Hindemith – J. Vogel (překlad Naděžda Ptáková, 2011). OM.
- 16. Korespondence I. Stravinský – J. Vogel (překlad Marcela Egloff, 2013). OM.
- 17. Pohlednice s autografem I. Stravinského, Paříž, květen 1937. OM, sign. II L 823.

IV. PROGRAMY

- 18. Program symf. koncertu NDMS, Mor. Ostrava 20. 1. 1938. OM, sign. C 151.
- 19. Program koncertu NDMS s I. Stravinským, 26. 1. 1933. OM, sign. II C 783.
- 20. Program koncertu NDMS s S. Prokofjevem, 9. 1. 1935, OM, sign. 304a.
- 21. Program, Komorní večer tance, 11. 12. 1936. OM, sign. C 301.

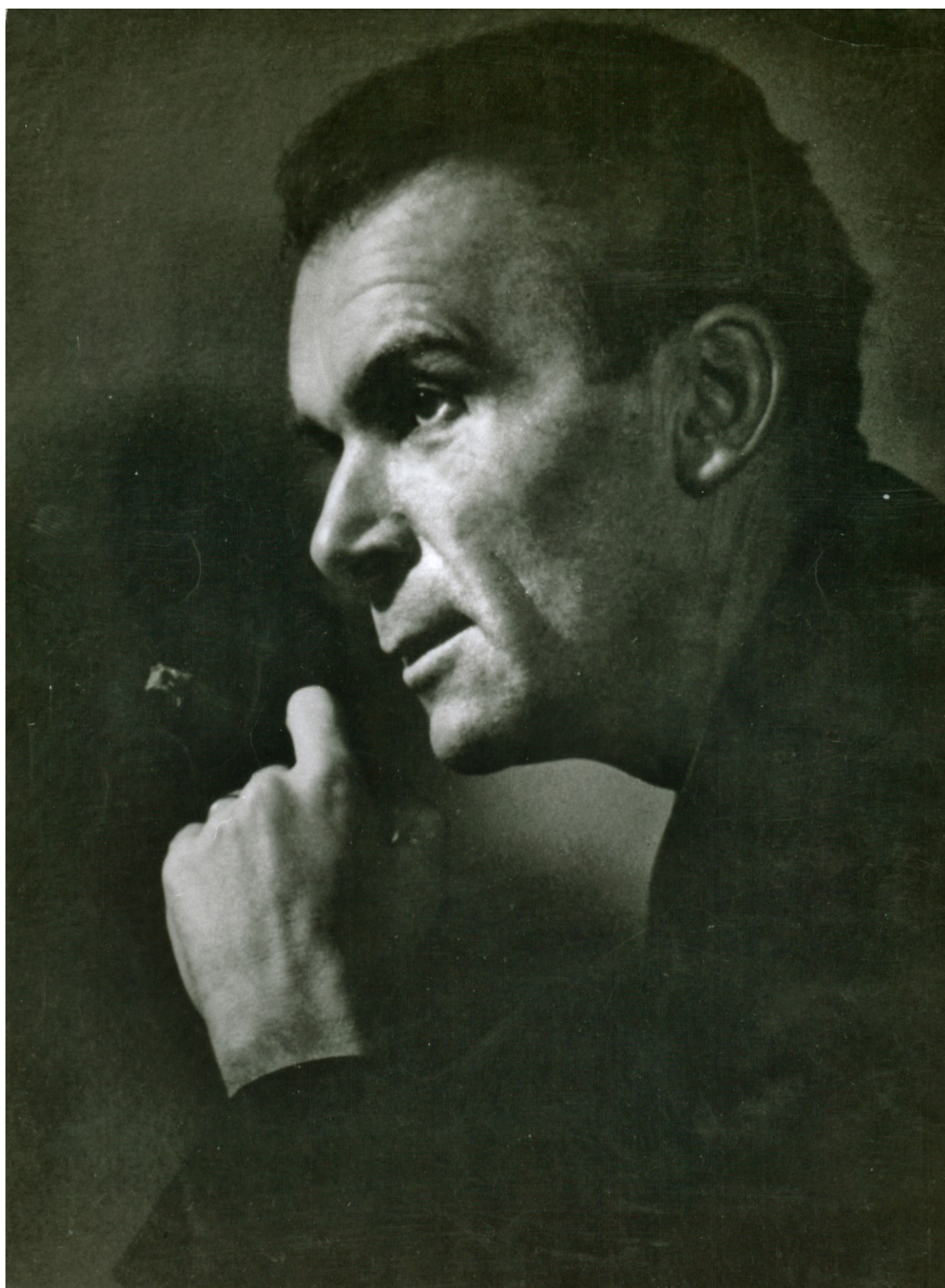
V. FOTOGRAFIE

- 22. I. Stravinskij reklamní fotografie firmy Columbia. OM, sign. II L 823.
- 23. I. Stravinskij a J. Vogel v Bělském lese, fotografie s textem 27. 1. 1933
(Mor. Ostrava), Voreppe 15. 4. 1933. OM, fotoarchiv, sign. LXXI-15-I-3.

VI. REALIZACE – dir. J. VOGEL

- 24 Městské divadlo Plzeň. (PROCHÁZKA 1965)
- 25 NDMS 1919-1948 Mor. Ostrava. (SÝKOROVÁ – WEIMANN 1979)
- 26 Symfonické koncerty NDMS, Moravská Ostrava. (STOLARŽÍK 1997)
- 27 ND Brno. (Národní divadlo Brno, archiv)
- 28 ND Praha. (Národní divadlo Praha, archiv)
- 39 Česká filharmonie Praha. Česká filharmonie, archiv)
- 30 Státní filharmonie Brno. (Filharmonie Brno, archiv)
- 31 Zvukové nahrávky. (Český rozhlas, archiv)

Příloha č. I/1a. Jaroslav Vogel, portrétní fotografie (1943).



Příloha č. I/1b. Hudební tvorba Jaroslava Vogla

1908	Preludium
1909	Sonáta pro klavír
1910	Prosba
1912	Na hřbitově
1912-1913	U moře [Moře]
1912-13	Klavírní trio g moll
	Předehra na svatováclavský chorál

provedené skladby

1919	Suita pro malý orchestr (1919)
1919	Introdukce, Rondo pro housle a orchestr
1919	Dům U sedmi čertů – balet (1919)
1921	Karneval – instrumentace klavírního cyklu (1921)
1923	Cymbelin – scénická hudba ke hře W. Shakespeara (1923)
1923	Dvě skladby pro klavír – Preludium a Gigue (1938)
1923	Maréja – opera (1923)
1926	Sonáta pro klarinet a klavír (1926)
1926	Mistr Jíra – opera (1926)
1931	Dvě písně na slova P. B. Shelleyho/Letní idyla
1934	Lidové písně z Těšínska, tisk 1950
1939	Jovana – opera (1939)
1944	Písně z Pobeskydí [Lidové písně z Pobeskydí]
1944	Pět písní na texty J. Vrchlického
1946	Zbojnické písně
1945	L'úbost', l'úbost'; Létala je vlastověnka
1973	Hiawatha – opera (1973)

Dvě písně pro tenor a orchestr na slova Paula Verlaina, ded. mé ženě:
Ty ruce, jež mi patřivaly a Bělostný měsíc, na slova Paula Verlaina

náměty, skici, fragmenty

1913-1917	Sv. Vojtěch (Obětovaný), [až1963]
1919-1920	Chán a jeho syn
1922	Ptáci – skica scénického díla
1923- 1928	Vánoční legenda
1925-1962	Záviš (Záviše z Falknštejna)
1927-29	Stín skica, návrh libreta a scénické realizace
1927-40	Červené střevíčky – odlehčené téma
1929	Cikánka Jana – námět na dramatické dílo
1941	Dionvace a mořští loupežníci, dramatický námět, motivy
1952-1958	Lístek do památníku
1952	Červené střevíčky, píseň fragmenty
nedatováno	Jack a John – námět scénického díla
	Čertoviny Dalezánkovy – námět scénického díla
	Svatba na Ukrajině – rozvrh baletu
	Bludné labutě – skica scénického díla
	Král Panalion – skica scénického díla
	Taneční typy – rozvrh baletu

Příloha č. II/2. Vzpomínky žáka a interpreta (J. Vogel, říjen 1969).

„S Vítězslavem Novákem jsem vešel ve styk již jako patnáctiletý chlapec, tehdy žák. Jako skladatele poznal jsem autora Slovácké suity ovšem ještě dřív – hrálť jsem, jsa již dosti vyspělým houslistou, jeho Tři skladby pro housle a klavír a Klavírní trio g moll. Také Hudební revue, kterou můj hudbymilovný otec odebíral, byla velkou propagátorkou Novákovy tvorby – nových děl, které rovněž mj. přináší i jeho rozborů rozněcovaly mou fantazii. A tak se o Novákovi u nás často a vždy s velkým obdivem mluvilo, takže jsem měl o něm představu téměř legendární, jaký tedy div, že jsem horoucně zatoužil stát se v kompozici jeho žákem. Ale ač jsem měl již několik skladeb „klasického“ typu, neposlal jsem mu žádnou z nich, nýbrž snažil se dokázat rozpětí své fantazie uvedením celé řady motivů nejrůznějšího rázu a určení /zejména ovšem operního, tak jako se mi i při četbě beletristické ba i historické vše samočinně měnilo v „libreta/, a připojil dotaz, zda by byl Mistr ochoten přijmouti mě za žáka, v kterémžto případě jsem doufal pohnout otce, aby mi dovolil přesídlit do Prahy. Novák odpověděl lakonicky, ale vlastně zcela dle mého přání „Budete-li v Praze, jsem ochoten vás vyučovat“, což jsem si přirozeně vykládal tak, že podmínkou jeho vyučování je, abych skutečně přesídlil do Prahy. Jen o mých slavných motivech ani slovo – jak k mému otci pak poznamenal, soudil, že žádný motiv sám o sobě nic neznamená, všechno záleží na jeho zpracování – názor, který vyvracejí nádherné motivy a nápěvy většiny jeho vlastních děl, jež už samy o sobě posluchače mocně zaujmou.

Chodil jsem k Novákovi na soukromé hodiny do tehdejší Tábořské /nyní Legerovy/ ulice, kde tehdy – jsa ještě svobodný – bydlil se svou matkou /stěhoval se pak v Praze ještě neméně než třikrát, než zakotvil u Vltavy, šikmo naproti Hradčanům/. Že jsem docházel k němu, mělo pro mě v pokročilejším stádiu výuky i tu výhodu, že mu to umožňovalo každou harmonickou zvláštnost promtně doložit ukázkou z vlastní tvorby nebo ze své velmi bohaté a se vzácnou cílevědomostí sestavené knihovny. Jako učitel byl rigorózní, ale přátelský ba leckdy provázel upozornění na nějaké ty skryté kvinty nebo oktávy, či zdvojený citlivý tón nějakým žertem, jako že „kdosi má mhu před očima“ apod. Ve všem se však přitom zračilo, že nevyučuje jen z existenčních důvodů, nýbrž z hluboce pedagogického založení a měl proto neúnavný zájem na tom, aby žák všechno plně pochopil. To byl také smysl jeho typického, bezděčně až janáčkovského Vite? Vite? [a – e²] ... jímž končil každý svůj výklad. Že jeho zájem nekončil s hodinou vidět z toho, že mne, v Praze osamělého, vzal jednou s sebou do Varieté a srdečně se bavil tím, jak jsem se bavil já...

Mimo hodiny jsem jej vídal hlavně při koncertech České filharmonie, které se konaly vždy v neděli odpoledne v Plodinové burze a na něž Novák chodil k stání – nevím, zda ze zdravotních či úsporných důvodů. Dosud ho vidím, jak stojí poblíž dveří, paže založeny na prsou a spod skloněného čela přes brýle napjatě sledujícího každý pohyb dirigenta

V. Zemánka a orchestru. Páteř koncertů tvořil v oné sezoně /1909-1910/ cyklus Beethovenových symfonií, kterými – n. b. doplněn velkou Fugou [?] – přišel, vedle slavné trojice symfonických básní Straussových jako na zavolanou, jejíž manýrovitá chromatičnost však touto přemírou jen tím více vystoupila. Ani tyto koncerty ovšem Novákovi a jeho vyznavačům nestačily a tak se chodilo jednou týdně /tuším vždy v sobotu večer/ do Podskalské filharmonie, zvané tak dle toho, že působila v domě /dnes vybombardovaném/ na konci tehdejší Podskalské /nyní Gorazdovy ulice/, v poschodí, kde měl známý klavírní pedagog, „otec“ Adolf Mikeš svoje klavírní učiliště. Tam nejlepší klavíristé z Novákových přátel a žáků, jako V. Štěpán, Richard a Roman Veselý i Novák sami provozovali čtyřručně nebo na dva klavíry skladby, na něž se ve filharmonii dostatečně nebo vůbec nedostávalo, zejména Brucknerovy symfonie. Byly to hodiny pravé muzikantské družnosti /však je Hugo Boettinger-Desiderius neodolatelně zachytil ve svém skicáři/, které pak pokračovaly v jedné vinárně nad Karlových náměstím.

Hodnota Novákova vyučování /učil harmonii dle Jos. Foerstra a příbráním Blažkových Příkladů k harmonisování/ vysvítá snad dostatečně už z toho, že když můj otec po roce svolil, abych se věnoval hudbě úplně a dal mne za tím účelem zapsat na „Königliche Akademie der Tonkunst“ v Mnichově, složil jsem hravě zkoušku do kontrapunktu – s přeskočením všech tří ročníků vyhrazených harmonii, ač orientace ústavu byla silně konzervativní /otec jej zvolil také hlavně proto, že v opeře i Akademii působil vynikající mozartovský a hlavně wagnerovský dirigent Felix Mottl/. ...“

Příloha č. II/3. Vzpomínky na Janáčka (J. Vogel).
Některé vzpomínky na Leoše Janáčka
(pro vzpomínkovou publikaci PKVH v Brně na podzim 1962)

Poprvé spatřil jsem Mistra při premiéře Její pastorkyně, kterou Národní divadlo uspořádalo neděli 15. 10. 1916 večer zvlášť proto, aby ji umožnilo slyšet Richardu Straussovi, který téhož dne odpoledne řídil ve Smetanově síni koncert České filharmonie s pořadem obsahujícím Mozartovu symfonii Jupiter, Sukovo Fantastické scherzo (v tempu, jež svou přísně u Strausse udivující pomalostí činilo tuto část pro Suka dosti problematickou) a Straussov Symfonické básně Mackbeth, Don Juan a Smrt a vykoupení. Jednalo se tehdy již o Janáčkovu přijetí právě slavně vzkříšené opery Dvorní operou vídeňskou, a úsudek Richarda Strausse mohl v tom hráti jistě nemalou úlohu. Jistě tedy zabušilo našemu samozřejmě rovněž přítomnému Mistru srdce prudčeji, když během II. Jednání zasedl Strauss v doprovodu Dr. Viléma Zemánka, tehdy šéfa České filharmonie a Gerharta von Keusslera, dirigenta pražského Singvereinu, v jedné lóži I. pořadí. Přesto, že měl tedy právě docela jiné starosti a přesto, že jsem byl jsa právě na krátké dovolené z ruské fronty v rakouské uniformě, přijal Janáček hold dvaadvacetiletého nadšence s otcovským úsměvem, když Kovařovic o přestávce na mou prosbu mne představil. Již z tohoto kratičkého setkání v zákulisí odnášel jsem si nesmazatelný dojem, neboť i když na delší hovor nebylo kdy, mluvila tím výrazněji jeho krásná „Jupiterská“ /jak to vyjádřil Talich/, byť předčasně zešedivělá hlava.

V další styk jsme vešli arci až počátkem roku 1924, když jsem se naň písemně obrátil s dotazem o materiály jeho Lašských tanců, jež jsem hodlal v Praze provést při příležitosti blížících se Mistrových sedmdesátin a Janáček odpověděl 7. 1. 1924 charakteristicky: „Materiál notový bych Vám mohl zapůjčiti... jako všední zboží.“ Ale ještě během téhož roku i obou následujících, kdy jsem působil v Praze, docházelo častěji i k ústnímu styku mezi námi. Při jednom provedení Tarase Bulby Českou filharmonií využil jsem jeho přítomnosti, abych si od něho vyžádal vysvětlení zřejmě dvojí úlohy, kterou hrají v tomto díle varhany. Bylo mi sice jedno, že v poslední větě vyjadřují, ve smyslu prorocství Tarase, vyznání víry v ruský národ, že jsou to tedy, abych tak řekl, varhany ruské /ovšem jen pomyslné/, ale uvádělo mne do jistých rozpaků, že v 1. větě mají úlohu zřejmě přímo protichůdnou – že tam jsou to, a to v konkrétním smyslu, varhany polské. Snad sám ostatně daný rozpor cítil, neboť odpovídal na můj dotaz dost váhavě. Nicméně mou domněnku bezděčně potvrdil sdělením, že to Andrej při své cestě podzimní chodbou k milované Polce do obleženého Dubna slyší varhany z kostela, v němž se Poláci modlí za záchranu města. Spontánní s celou živelností svého temperamentu rozhovořil se se mnou zato Janáček, když – někdy na jaře 1925, nedlouho po vzkříšení své

vlastní Šárky – si byl /zřejmě pro porovnání/ a očividně po dlouhé době, ne-li vůbec poprvé, poslechnout v Národním divadle Šárku Fibichovu. Čím byl jinak mlčenlivější, tím více se rozohnil tentokrát, když šlo o měření sil na stejném kolbišti, vytýkáje Fibichovi zejména, že vůbec nepochopil vlastní podstatu ženského povstání – revoltu zhnuseného ženství proti tělesně/erotickému nevolnictví v područí mužů. Hledal jsem pak ovšem tím napjatěji jak tuto jistě silnou mravní ideu vyjádřil Janáček ve své Šárce. Musím se však přiznat, že i tam jsem ji hledal marně. Ale není to, myslím, poprvé ani naposled, co Janáček do některého svého díla dodatečně vkládal myšlenky, jež do něho při kompozici nevložil. Je to snad tím, skoro žádné jeho dílo nedalo mu pokoj ani ještě dlouho po svém dokončení.

Přes zmíněnou svou málomluvnost a zahloubanost do sebe Janáček zřejmě rád s námi mladými pražskými muzikanty /byli to kromě mé maličkosti nejčastěji Boleslav Vomáčka, Silvestr Hipman, ředitel Hudební matice Václav Mikota, výjimečně též Otakar Ostrčil se svou chotí/ po provedení svých skladeb poseděl, obyčejně při bílém víně, které opatrně střídal se sodovkou. Takový kroužek měl pro něho výhodu, že sám nemusil mluvit, nicméně debaty nás „mladých“, zúčastnil se arci téměř jen tehdy, když jsme se ho na něco tázali.

Naposledy jsem s ním mluvil, když jsem začátkem roku 1927 zajel do Brna na jednu reprízu jeho právě nové Věci Makropulos. Usiloval jsem tehdy totiž o provedení díla plzeňským divadlem, jehož jsem byl v oné sezoně dirigentem, a ač jsem měl večer slyšet v živém provedení pod Františkem Neumannem – toužil jsem prodebatovat některé trýznivé problémy, jež přede mnou vyvstaly při vlastním studiu díla, přímo s Janáčkem, už z obavy, že by mi při provedení, kdy se na diváka hrne tolikero různých dojmů, mohly ujít. Mistr upozornil mne přitom i na některé změny, jež oproti tištěnému již výtahu dodatečně při zkoušce provedli a většinou mi je vlastnoručně zapsal do výtahu. Ten však náležel plzeňskému divadlu, s provedením díla v Plzni, následkem mého odchodu sešlo / a když jsem je hned následně chystal v Ostravě, pídlil jsem se v Plzni po onom památném výtahu marně. Pamatuji se jen, že ku konci prvního jednání byla delší šestičtvrtěční partie ve staccatových čtvrtkách mezi č. 130 – 135 pozměněna tím způsobem, že smyčce každou notu opakovaly v osminách. Bohužel i ostravské provedení musilo být tehdy ze studijních důvodů odloženo, došlo k němu pak 15. 3. 1935, a mezitím Janáček zemřel. Jeho slavný pohřeb 15. 8. 1928 byl tak naším posledním setkáním...

Pelléase vidí Jaroslav Vogel nejen jako dílo, jež otevřelo Debussyho dveře do prostoru světové opery, ale jako dílo, které se stalo důležitým historickým předělem v tradici kompozičních škol. „*Invence Debussyho, vyrůstající z hudby Palestrinovy, gradovala směrem k vyrovnání se s Wagnerovým Parsifalem (Umučení sv. Šebestiána podle hry D'Annunzia).*⁵¹² *O tom svědčí náčrty Pádu domu Usherů a Ďábel ve zvonici podle fantastických novel Edgara Allana Poea, které zůstaly jen v náčrtcích. Zde dochází Vogel přirozeně ke komparaci tematicky podobných příběhů romantického Tristana a Isoldy Richarda Wagnera s poeticky prostým Pelléem, “ a tím je podle Vogla určen „osudový rozpor mezi poutem vnějším a poutem vnitřním, mezi příkazem věrnosti a příkazem srdce“.*⁵¹³ Vyzdvihuje nenápadnou motivickou práci Debussyho, v tom pokládá Pelléa za epochální počín hudební kultury. U Janáčka vidí Vogel Debussyho vliv v obratu k přírodě a jejich společný rys vysledoval v jejich odmítání, dokonce nenávisti ke kompoziční konvenci. Rozdíl obou originálních postav spočívá zjevně v jejich temperamentu. Zajímavé je taktéž Voglovo vymezení Debussyho, jako zástupce tradic románské kultury, které jsou sympatické díky kladnému vztahu k Musorgskému. Debussy je pro Vogla jedním z „z nejslovanštějších skladatelů, který se tiše postavil německému siláctví, a který příznačně podepsal své poslední dílo, tři sonáty, *Cl. Debussy, musicien français.*”⁵¹⁴

⁵¹² J. Vogel měl na mysli Debussyho dílo: DEBUSSY, Claude. *Le martyre de Saint Sébastien: fragments symphoniques, musique de Claude Debussy*. Paris 1912.

⁵¹³ VOGEL, Jaroslav. Debussy a jeho Pelléas. In *Divadelní list* 1948, Ostrava 1948, s. 10.

⁵¹⁴ Tamtéž.

1. Svatební (Řeka)
2. Podle mého okenička (Domaslavice)
3. Pod našu faru (Domaslavice)
4. Když jsem byla mamince na klině (Gruň)
5. Punty [Sukně] (Bruzovice)
6. Ach, není horšího na světě (Janovice)
7. Počkejte, děvčatka (Sedliště)
8. Vyletěl ptak hore pod oblaky (Milikov)
9. Beskyde, Beskyde (Gruň)
10. Siadej na vuz (Milikov)
11. Ten náš pacholek (Lišná)
12. Gruničku, Gruničku (Gruň)
13. Slunečko vychodi (Kaňovice)
14. Po čem, stara robko

1. Okenko (Janovice)
2. Nechoď kole vody (Lomná)
3. Svatební (Gruň)
4. Paleček (Mosty)
5. Křepelička (Petrovice)
6. Zagrejte, dudanky (Hrčava)
7. Na kopečku (Mosty)
8. Želone, modre ořešy (Lišná)
9. Chodníček (Domaslavice)
10. Něhcym tě, synečku! (Milikov)
11. Doliny, doliny (Hrčava)
12. Pasla And'a pava (Mistřovice)
13. Bílé růže (Mosty)

Píseň Pod našu faru pochází z Domaslavic. Zde Vogel uplatnil hned několik kompozičních technik. Synkopu v akordickém doprovodu v basovém pásmu současně aplikoval mimo hlavní melodii v sopránu, hlavní melodie přechází do basu a střídá se s polyfonním vedením hlasů a ve třetí sloce se doprovod odehrává v synkopickém rytmu oktavových akordů střídavě mezi basem a sopránem.

10

3. Pod našu faru.

(Domaslavice)

Volně a teskně. *(naseně)*
Lento e triste. 1. Pod na - šu fa - ru

ko - nič - ky rža - ju, čer - ve - ne, ze - le - ne ma - šlič - ky ma - - ju.

2. Pod na - šu fa - - ru

je bí - ly ka - meň, se - - di tam Ja - ni - ček s Ha - nič - ku na něm.

cre - - - scen - - do *poco* *a* *poco*

H. M. 1123

3. Ha - nič - ka pla - - če, hla - va ju

mf grave

bo - - li, vem bi - ly ša - te - ček a za - važ mi ji.

p morendo

H. M. 1128

Zajímavými úpravami jsou např. písně Zagrejtě, dudanky z Hřavy, kde pro zpěváka určil Jaroslav Vogel tempo Allegretto moderato. Po osmitaktové předešle uvádí melodii písně, kopírující synkopový rytmus předešle. Druhá sloka je kontrastně vyplněna figurativním doprovodem se spodní linií pokračující v synkopách s dvanáctitaktovou dohrou.

17

20. Zagrejtě, dudanky.
(Hřava)

Mírně živě.
Allegretto moderato.

mf

Trochu volněji, kolébavě
p

1. Za - grej - tě, du - dan -

Poco più tranq.
p

rall.

mf

ky, tej ši - vej ko - zan - ky a gaj - duj - tě

H. M. 1129

ve - se - le, a gaj - duj - tě ve - se - le, jak puř - ěm přes po -

le, a gaj - duj - tě ve - se - le, a gaj - duj - tě ve - se - le,

jak puř - ěm přes po - le. 2. Gaj - duj - tě,

gaj - dan - ky, z tej šl - vej ko - zan - ky,

(II. pp) *mf* *dimin.*

aj, co še u - to - pi - la, aj, co se u - to - pi - la,

p

když vo - dič - ku pi - la. 1. 2. la.

poco stringendo *Tempo I.* *mf*

diminuendo *pp*

VOGEL, Jaroslav. Třikrát ve službách ostravské opery. In *OSTRAVA 4. Sborník příspěvků k dějinám a výstavbě města*. Ostrava: Profil, 1967, s. 293-294.

„Jednoho dne v polovině září toho prvního roku [ostravského angažmá] – bylo to, tuším, v přestávce mé zkoušky na Albinho „Bosou bajadéru“ – přistoupil ke mně v zahradě Národního domu, v němž jsme právě hráli (o městskou divadelní budovu jsme se v první sezoně musili dělit s Němci) tehdejší choreograf Achille Viscussi s dotazem, zda bych neměl chuť napsat hudbu k polovečernímu baletu „Dům U sedmi čertů“ na libreto Karla Küglera. Upozornil mne arci hned, že bych musil být hotov – včetně instrumentace! – za pouhé tři týdny, neboť premiéra prý musí být nejpozději v polovině října, aby primabalerína Dobromilová (Viscusiho neteř) mohla ještě absolvovat nejen premiéru, nýbrž i co největší počet repríz, neboť čekala rodinu! Byl jsem si vědom, že přjetím nabídky pletu na sebe důkladný bič, ale na druhé straně jsem to považoval za zdravý „morální tlak“ abych konečně něco pro divadlo napsal (bylo mi „už“ 25 let!). A tak jsem bláhově přiklepnul a pustil se do práce.

Aby mohl i balet určenou lhůtu dodržet, musil jsem mu každý den do zkoušky přinést právě hotovou část a sám ji nadto po celou zkoušku hrát, poněvadž nikdo cizí by mou chvatnou škrábanici nebyl přečetl. Přesto bylo záhy zřejmé, že stanovený termín nestihneme. Naštěstí prohlásila malírna a po ní i krejčovna, že ani ona nemůže být včas hotova, a to tak byla premiéra odložena na pátek 13. (!) listopadu. Stihli jsme to jen tak tak – v pátek premiéru, v neděli jedinou reprízu – pak už musila jít primabalerína rodit. Premiéra byla sice vyprodána a minula dokonce bez větších nehod, ale kvapná práce ve všech směrech přece jen znemožnila určitější dojem, nehledě na to, že námět – historka o tom, jak starý manželský párek najde nouzový nocleh v malostranském domě U sedmi čertů, jak jej pak všeliká cháska (mimo jiné i těch sedm čertů) hledí ze svého doupěte vystrnadit, až je sama odvedena policií – měl prvky příliš upomínající na Nedbalovo „Z pohádky do pohádky“ i jiné balety, nepočítaje 3. jednání „Růžového kavalíra“. A tak neměl ostravský referetissimus Milan Balcar zcela nepravdu, když náš výtvar poslal v Moravskoslezském deníku „ne k sedmi, ale ke všem čertům.“...

Příloha č. II/8. BETTRAMELLI, Antonio. *Tři povídky*. Brány nebes. Dům v lese. Maréja. Praha: J. Otto 1910. [překlad A. Muťovský].

„Znal jsem dva staré pastýře v první době svého mládí: jeden se jmenoval Ojum a viděl stín slunce; druhý, starší, jmenoval se Anzul a byl slepý od narození. Ojum viděl v prostoru blesk bledého zlata, podobný nehybnému závoji a na něm rozplývaly se stíny věcí; Anzul naslouchal vznešeně všem hlasům a oči měl shaslé, upřené ve hlubiny nebes. Předcházivali oba vážní bratři každého rána mezi dunami a mořem, po pomoří, které se rozkládá ode vsi Porto až k Cervii, bohaté pastvinami. Jakmile Maréja za prvních svitů hvězdy ranní zavolala na ně, vstali ze svých lůžek. Maréja chodívala vždy před nimi, otvírala cestu mezi písky, jimiž vládnul vítr. Pastýři šli za stádem, po lehké stopě ve vzduchu, jakož i po šumění přílivu před svítáním.“

Bettramelliho literární předloha se odehrává na přímořském románském břehu mezi místy Porto a Cervia. Úvodními postavami jsou pastýři Ojum a slepý Anzul a Ojumova dcera Maréja. Ta chodívala vždy před nimi a otvírala jim cestu mezi písky, aby za svítání mohli hnát svá stáda na bohaté pastviny. Po východu slunce hrávali pastýři na starých flétnách zdlouhavé a rytmičné zvuky, připomínající nápěvy starodávných melodických tanců z blízké Romagne. Na moři se plavily lodě sedmi bratrů.

Maréja d'Ojum byla krásná dívka vyrůstající v čisté přírodě u mořského břehu, vodila stáda přes rozpálené písky a po cestě prodávala přízi. Na pokraji stepi byla v hustém lesíku studna, kam chodili lovci, žebráci, poutníci, i Maréja tam přicházela i se svými slepci. Ve stínu při odpočinku všichni poslouchali vyprávění staré Piry d'Euma. V tu dobu tam chodil také Jesó di Lenda, mladík plný síly, ale pro svou „krtčí duši a sílu tura“, surovost a násilnost, se ho všichni obávali. Ženy ho nenáviděly, ale neodvážily se mu vzepřít. Jesó sedával poblíž Maréji a nehybně ji sledoval.

Jednoho dne přemohl i hrdou Maréju, ta se pak dál vracela ke studni, ale stala se smutnou, s očima bez lesku. Stala se obětí Jesó di Lenda. Podle starých tradic Jesó di Lenda nemohl být ženichem a jeden z nich tedy musel umřít, jak chtěla dávná pověra. Maréja nedokázala muže zabít, proto myšlenky nezkušené dívky ji táhly k neúprosnému konci. Její slepci o ničem nevěděli. Jednoho dne ráno odešla k moři, aby ji přijalo jako „unavenou vlaštovku“, ale náhlý Vinzadorův výkřik ji zadržel „Zabil jsem zrádce!“, pomsta byla tedy vykonána.

Příloha č. II/9. Mistr Jíra - děj a analýza opery.

Klavírní výtah vyšel v Praze v Hudební matici umělecké besedy v roce 1926 (Paříž: Max Eschlig & CIE., Londýn : J. & W. Chester LTD., Liepzig: Breitkopf & Härtel).

postavy:

Jiří Lysý, tesař – baryton

Lenka, švadlena – soprán

Přemek, mladý rybář – tenor

Břízská, kuplířka – alt

Kohoutek, mistr muzikář – tenor

Vévodkyně - soprán

Vévoda Ercole d'Este, vlášský vyslanec – tenor Neznámá – mezzo

I. scéna

Nádherná šlechtická komnata ve slohu pozdní renesance. Vpravo pestré prolamované okno, za ním v koutě konsola se zrcadlem a dvěma hořícími svíčkami. Nalevo, v zadní stěně, hlavní vchod, v levé stěně dveře do ložnice, za nimi k v koutě pohovka, od níž vpravo visí obraz nějaké šlechtické krásky. Uprostřed komnaty stůl s velkým svícem, mísou huspeniny, cukrovím, vínem atd. a příbory pro dvě osoby. Kolem stolu tři křesla a vpředu stolička. Je teplý májový podvečer, asi osm hodin.

Břízská přemlouvá Lenku, aby se stala švadlenou bohaté šlechtičny. Přichází vévoda a seznamuje se s Lenkou, vzbuzuje dojem, že je vlášským králem. Chce, aby mu o sobě vyprávěla. Lenka vypráví o své matce a chudých poměrech, ve kterých spolu žijí. Vévoda ji nabízí, aby u něj zůstala přes noc, za to pak oběma pomůže z nouze. Lenka je zděšena jeho návrhem, v sázce je její čest, odmítá. Vévodu však Lenčin vzdor spíše podněcuje a chce Lenku obejmout. Ta se mu však vytrhne a volá o pomoc. Vévoda se urazí, pohrozí odplatou a odchází. Lenka zůstává zamčená v domě.

II. scéna

Lenka rozmýšlí o řešení svého problému a oknem přivolá Přemka, ten si vyloží Lenčinu situaci jako selhání, odchází. Za scénou je slyšet Mistra Jíru, jak si prozpěvuje. Na Lenčino volání vlezte za ní do domu. Lenka se mu svěřá, Jíra objeví, kdo je ten nestoudník včetně jeho manželských závazků. Vchází Břízská a sděluje, že má Lenku do půlnoci přivést k vévodovi, jinak ji udá jako kuplířku. Obě přemýšlí nad řešením. Jíra zatím přivádí ženu oblečenou jako Lenka. Výměna je připravena.

III. scéna

Konečně přichází podnapilý vévoda. Břízská mu představuje ženu zahalenou závojem oblečenou jako Lenka. Neznámá předstírá žárlivost na vévodovu ženu a vyvolá hádku, dojde k zápasu, po kterém se žena vysílena vzdává. V tom vévodu vyruší Břízská. Připomíná se o odměnu, smlouvá. Vzápětí přichází muzikář Kohoutek a také se ptá po splacení dluhu. Vévoda vše vyřídí, ale atmosféra slibného večera je narušena. Hledá svou objekt, v tom přichází Jíra, Lenka a Přemek. Jíra je představí jako snoubence a žádá od vévody pro ně dárek k sňatku. To je na vévodu už moc a tasí na Jíru svůj kord. Situaci řeší vévodkyně, aby vévodu pokárala za jeho prohřešky s ženami. Vše končí dobře, Lenka dostává od vévody dům a všichni se zase rozcházejí.

Komplexní analýza

Introdukce opery je krátká, naznačuje tonální ráz díla. Tempo je vedeno v Allegro pesante, disonantní akordy postupují ve vzestupných stupnicových řadách v rozsahu kvarty, tvoří ostinatní figuru. Úvodní motiv se opakuje (1), spodní linie nástrojů je psána schématem doprovodu polky, závěr graduje celotónovou řadou sestupnou a vzestupnou do čistého tonického kvintakordu A dur. Těžiště energie skladby se nachází v krajních tónech sopránové a basové polohy.

Kinetika díla odpovídá operní hudební formě. Kopíruje dějovou linii příběhu, podřizuje se charakteru dialogů a výpovědní náladě monologů jednotlivých postav, jejich řazení či umístění v rámci celého díla. Mistr Jíra je jednoaktová opera, dějová linie je tedy vedena v užším horizontu, jednotlivé výstupy jsou časově redukovány. Opera počítá se třemi scénami, jejichž dramatické vrcholy stojí vždy v závěru. Dramatická zápleтка vede hlavní hrdinku Lenku do několika vypjatých scén až

k závěrečnému rozuzlení po vtipném řešení Mistra Jíry. V těchto místech se výrazněji projevuje agogika, rytmické akcenty, rytmické stretty a zhuštění nejvýrazněji. Také myšlenkové pochody a fyzický pohyb senza voce (smích, zápas, útěk) na scéně vycházející z libreta vytváří kinetickou linku díla.

Tempo a metrum odpovídá obsahu textu, je vyznačeno s každou výpovědí i v jejím průběhu. Akcenty vychází z metra libreta, psáno převážně v próze, veršovány jsou árie. (Pod záludnou když záminkou jste vlákal děvče v léčku svou, (31). Předpis taktu je tradiční, poměr sudého a lichého taktu během opery je vyrovnaný, ke střídání dochází častěji ve III. scéně. Metrum orchestrálního doprovodu se vyznačuje častými změnami. V rámci jednotlivých pasáží využívá Vogel řady rytmických konfigurací, trioly, kvintoly, sextoly, septoly i nonoly, rytmického ostinata, koruny, synkopy, ale také rytmických kombinací v rámci jednoty taktu. Účelem je dosažení hudební typizace postav nebo gradace průběhu děje. Například Tempo di Valse (69) symbolizuje vévodovu lehkovážnost, nebo lidovou postavu Břízské. Rytmické dohry či přechody respektující text, především závěry výpovědí, jsou na několika místech řešeny vkládáním taktu opačného předpisu (78, 89, 98 apod.). Časté změny tradičních rytmických modelů a jejich variace a kombinace jsou jedním z kompozičních prvků Voglova operního hudebního jazyka.

Děj je realizován převážně dialogem psaným v próze, deklamační technikou. Recitativy se z deklamací na jednom tónu se závěrečnou fází rozšiřují do ariózních pozic s vybočením do kvarty, kvinty a septimy, často kopírují rozložený akord, nejčastěji terckvartakord. Nápadné jsou časté septimy, oktávy a undecimové melodické skoky. Árie přednáší jen ústřední postavy Lenka a vévoda, nejsou rozsáhlé (12-16 taktů), jsou vkládány do díla v rámci psychologické kresby postavy. První árie Lenky je stylizace sakrální atmosféry mariánskou písní v F dur Matičko, boží (15), zde instrumentace vzbuzuje asociaci varhanního doprovodu.⁵¹⁵ Ostatní árie vychází z reálné situace (21) O' bravo! Jak jsi krásná! Melodie vokálních hlasů je vedena homofonní technikou s výjimkou polyfonní techniky

⁵¹⁵ Modlitbu zařadil do opery Její pastorkyně také Leoš Janáček (Jenůfa: „Zdravas Královno“).

v duetech (18, 69-70). V Lenčině scéně s Břízskou (70) se dokonce objeví znak koloratury. Ansámblový kvintet je umístěn do závěru plánu opery s úkolem akcelerace vrcholu a rozuzlení příběhu (124).

Hudba využívá dispozic chromatiky, mimo jasný předpis tónin⁵¹⁶ na několika místech je většina pasáží psána bez předznamenání. Pohyb tónin je sice patrný (např. 6,7), intenzivní modifikace akordů vede k vybočení a postrádá jasné tonální centrum. Soudržného tonického kvintakordu využívá Vogel pouze k přípravě tonálního prostředí pro árii (2, 16), či její ukončení (39). Tonické kvintakordy v basové poloze narušuje disonantní nástavba v horních partiích celého souzvuku a reprezentuje tak bitonální styl hudby. Je zde patrná absence čistého tonického kvintakordu, Vogel využívá jen jeho modifikované obraty. Alterace akordů se dějí chromatickými postupy a divergencí. Přítomnost tritonu je zřejmá jak v souzvučích (81, g - h - cis), tak ve vokálních partech (zvolání vévody „Chci pít!“ (26, d – gis). Variálně zachází také Vogel se souzvuky, jež tvoří vertikální akordické klastry v řadách nebo figurách, nové konfigurace realizuje průchody. Tonální hledání a chromatické postupy udržují posluchače v napětí a jsou nápadným prvkem Voglova pojetí jeho hudební poetiky.

Funkci motivu Vogel využívá, postavy jsou hudebně identifikovány krátkým jednotaktovým motivem. Markantní je příznačný motiv vévody v duchu slavnostní intrády při jeho vstupu na scénu a poté se symbolicky objevující v různých pozicích jeho projevu. Stává se podmalbou vévodova zpěvu (112) nebo sólového partu klarinetů doprovázející árii muzikáře Kohoutka (113-114). Motiv je často zařazen na místo závěru projevu postavy, které náleží. Taktéž motiv přede hry se objeví na konci opery, jedná se vlastně o variantu úvodního motivu. (př.: č. 42, č. 42 + 43, č. 44)

Grafický zápis hudby je typickým operním záznamem. Pestrost aplikace prostředků kompozičních techniky působí suitově a je důkazem širokém rozhledu a praxe s využitím skladebných technik jednotlivých fází historického vývoje v rámci kompozičních stylů (opakování, transpozice, kopírování v celé i zkrácené podobě, umístění motivu - figury v prostoru horizontálním i vertikálním). Nápadné jsou stupnicové řady chromatické i celotónové sólové i v akordech v rozsahu kvarty, někdy i přesahující oktávy, které jsou užívány v různých relacích (ústřední melodie, doprovod, orchestrální figura nebo spojka). Také rozložení zvukové výplně se rozpíná od středů až do krajních poloh, využívá rozsahu orchestru, kdy zhuštěním pokrývá celý prostor, krajních poloh využívá s absencí středu. Tektonika frází se děje v rámci tradičního schéma, avšak s novou tonalitou. Vyhýbá se jasnému autentickému tonálnímu závěru. Podmalba orchestru působí chromatickými chopinovsko-skrjabinovskými kadencemi v obou horizontálních směrech.

Struktura opery je rozložena do třech scén (celkem 131 čísel) s dílčími a závěrečnou gradací, kterou podporuje dramatická kumulace situací a postav na scéně. Hudební vyjadřování je charakteristické bitonalitou, invencí technických kompozičních modelů a postupů, jednotícím prvkem je tonalita

⁵¹⁶ První přiznanou tóninou je Andantino v f moll (25), árie Lenky „Ve městě přec je ženštin všude dosti“, poté se transkripce opět vrací k předchozímu modelu. Zápas Lenky s vévodou je v E dur (37) apod.

v okruhu E dur, e moll, d moll, ve třetí scéně přenesena do dominantní polohy H dur, A dur, a moll, B dur a příznačné motivy.

Látku k napsání své první opery Vogel čerpal z historické povídky Zikmunda Wintra Vlašský král a česká švadlí, jejíž zápletko vede k výměně ženy, jako řešení překerní situace – morálního problému. Záměna, jako univerzální vzorec přijatelného řešení, se v operní historii několikrát osvědčil. Rozvinula ji komedie Dell'arte a tento její koncept se stal pointou řady literárních příběhů. Paralelu převleku a záměny identity je možné spatřovat v úspěšné figarovské tématice Piera-Augustina Carona de Beaumarchais z 2. poloviny 18. století, jehož zápletky tří příběhů byly podkladem ke vzniku libreta slavných oper W. A. Mozarta Figarova svatba a Lazebník sevillský Giacoma Rossiniho. Princip záměny a atribut závoje (masky) se objevuje v romantické Verdiho opeře Don Carlos. Modelovou scénou příchodu hudebníka Kohoutka, který si jde pro odměnu a je interpretován příznačnou barvou hlasu klarinetu (in Es), jako symbolu lidové muziky, se Vogel přizpůsobil zažitě konvenci.

Voglovo hudební vyjádření harmonicky souzní s narativní rovinou libreta a je dokladem jeho sensitivního dramatického citění. Jednoaktovka, jako odezva veristů na rozbuje lá díla ústředních romantiků, nedovoluje svými časově omezenými dispozicemi rozvinout na této ploše výraznější a hlubší hudební konstrukce, nekonkuruje velkým operám, avšak v unifikaci se zpracovaným námětem působí parametricky vyváženě.

Výběr klasického literárního příběhu, či spíše vtipné epizody, zejména jeho adaptace na operní komedii, je vstřícným krokem k posluchači. O oblibě a úspěšnosti tohoto žánru se mohl Jaroslav Vogel přesvědčit už v době svých studií v Paříži, kdy v roce 1911 měla v Opéra comique premiéru Ravela jednoaktovka- buffa Španělská hodinka. V době 20. let, kdy do dramatického umění vstupují zcela nové náměty a obsahy, působí Mistr Jíra archaicky, poněvadž mentálně setrvává ve známých schématech. Naopak hudební vyjádření Jaroslava Vogla vykročilo zřetelně do fáze nové tonality hudby přelomu 20. století. V tomto smyslu je narušena homogenita a inherence díla.

I. scéna.

Jaroslav Vogel
(* 11. I. 1894)

Allegro pesante (♩ = 100)

ff

sfz

1

(Opona.)

rit.

Všetka práva zejména provozovací vyhrazena

Dotisk opicování studium a provozování a tisků ne

10

2 Břízská (s Lenkou vstupuje)

Tu to jest, jen chu-tě dál! Kdo ve dve-řích by pla - še stál?

a tempo

p *cresc.*

Lenka.

Ach, pa-ni-má - mo, vždyť já se až sty - dím, to - lik nád - he - ry a

f *p* *pp*

Vévoda. Lenka (vyhrkne) 6 (k Břízské)

Aj! Hm — Aj, aj! Ru-ku-li-bám, Ve-li-čenstvo!

pp

L. Kdo je ten-to pán? Pro to-ho přec nel-ze šít ni ži - vo - tek ni šorc!

Vévoda.

Nu, panno, pojď jen blíž! Snad se mne ne-bo-jíš?

(12)

I. *Zde mó - dy pyš - né, jak nosí se*

p leggiero *mf*

L. *u dvo - rů: zde francouzská, zde u - her - ská, zde čes - ká, rus - ká, flanderská, zde*

mf *pp*

(13)

I. *špa - něl - ská, zde tu - rec - ká, zde vlaš - ská, pol - ská, ně - mec - ká, zde vdo - vi šat,*

Vévoda.

cres *cen*

(14)

(Lenka nechápavě hledí na vévodu, pak laskyplně ukládá své figurky zpět do košíčku).

mám!

Vévoda (zacpává si uši).

Dost!

fpp *molto* *ff* *dimin.*

Meno mosso ancora (♩ = 76)

(Odkáže si, sepne ruce jako v kostele a zpívá trochu školácky:)

ritardando

L. rá - da mám, zvláště jed - nu chci ji za - zpí - va - ti vám... Hm! Ma - tič - ko

ritardando *mp*

L. bo - ži, ne - bes - ké zbo - ži, tys raj - ská rů - žič - ka

mp

(26) *Piú mosso* (♩ = 56, à una battuta)

Vévoda (plíže se k ní ze zadu.)

L. mne? Ó věř, toť ná - ho - da pou - há, že Bríz - ské zrak

pp dolce marc. *pp*

31 Allegro energico (♩ = 138)

L. *ff* *p* *poco* *a poco*

lhát! Pod zá - lud - nou když

zá - min - kou jste vlá - kal děv - če

32

L. *f* *p* *poco* *a poco*

v léč - ku svou, pak dí - te

39 Più mosso (♩ = 56 a una battuta)

V. *sf* *sf* *sf* *sf*

Však já tu pý - chu ti na - vždy odvyk - nu

a ví - ce ú - cty před pá - ny na - u - čím tě

II. scéna.

42

Andantino. (♩=54)

Lenka.

(Usedá,

Ó Bo - že můj, těž - ce vě - ru mou leh - ko - věr - nost ká - ráš!

dolente *f* *p*

hlavu dlaní opírajíc.)

L. Co ry - ní? Jak

L. o tom, co mi hro - zí, do - mů zprá - - vu dát?

affrettando *cresc.* *f* *ritard.* *p*

L. Co, mam - ko má, as prá - vě sná - šíš, jak

44 Poco animato (♩ = 76)

L. Leč vím co, budu volat zas -

(Běží k oknu a otevřeši volá dolů:)

L. snad sli-tu-je se ně-kdo na-de mnou.

p *crescendo* *mf*

69 Tempo di Valse lento (♩ = 44) (Usednou po obou stranách stolu) Bř. (zvěda.)

B. vě-dě-la! A teď'to za-pijem! Jeť vín - ko

pp delicatamente *p*

70 a tempo (maličko upije)

L. smích. Vra - cí štěs - tí a krá

(nalévá si znovu)

B. Vra - cí štěs - tí a krá - - ten. -

p a tempo *dolce*

78 . zvedá jej k ústům a vášnivě jej libá.

a tempo *affret.* *riten.*

Konečně se vzbudí.

accel. *f energico*

81 (♩ = 69)
(Rozhlíží se)

B. Ach, tam přece sto - jí a na - dě - jí se ko - jí,

p comodo

89 Tempo I.

I. A ta-to švad-li s báz - ní zá - po-li, — že — pak-li va-ši

f *p* *rit.* *a tempo* *f*

(98) (s ironickým důrazem)

N. pro-miň-te, já vskut-ku za-poměla jsem, že krát-kou vás jen chví-li

(113) (Zoufale) (Odhání dole stojící muzikáře krejzlem.)

V. Bě-da, teď za-sta-vil To pla-tí mně! Hej, ticho tam, vy

Klarinety (in Es)
(Přimo pod oknem.)

Kohoutek (skrže dlaně)
Zaplat cos dlužen!

V. kej-da-ři, táhněte k čertu, nejsem na-laděn k takému žertu! Platit?

^{a)} Psán skutečný zvuk.

114

ca - po!

(napodobuje trubení)

Ach, stá-le ten mo-tiv! Trá - ta - ta - ta - tá!

ff subito

ff subito

The musical score is for measures 114 and 115. It features four staves: Soprano (S.), Alto (V.), and two staves for the piano accompaniment. The vocal parts have lyrics in Czech. The piano part includes a 'ff subito' marking and features triplets and a trill. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

Příloha č. II/10. Přednášky a články J. Vogla – výběr.

Nebojte se moderní hudby. Obrazový almanach NDMS, Ostrava 1934.

Hudební realismus v operách Leoše Janáčka. SČHS, Ostrava 16. 9. 1954.

Janacek als Dramatiker. Berlínská Státní opera, prosinec 1955.

Janáček a jeho Pastorkyňa. Moskva 1955.

Sedmdesát pět let od Wagnerovy smrti. In *Hudební rozhledy*, roč. XI, 1958, č. 3, s. 98-101.

Leoš Janáček a veristé. Rivista musicale, červenec 1960.

Janáčkovské kapitoly. Tvorba Leoše Janáčka ve světle hudebního vývoje 20. století. Praha 13. 12. 1961.

Janáčková Mša Glagolskaja / úvod k novému nastudování, červen 1965.

Janáčkův Mrtvý dům. KPVH, nedat.

Janáčková poslední opera.

Věc Makropulos.

Retuše v Janáčkově.

Tristan a Izolda. Divadlo hudby, Praha 5. 9. 1964.

Metrum Tristana a Izoldy jakožto vzor operní jevištní básnické stylizace.

Wagnerovo Rýnské zlato. Divadlo hudby, Praha 14. 11. 1964.

Vzpouza na Bayrothu 1955. Divadlo hudby, Praha 29. 10. 1955

K hudební reprodukci děl Richarda Wagnera. Český rozhlas, 3. 11. 1966.

Wagner jako dirigent. Koncept článku.

Cizí opera klasická a soudobá. Celostátní konference o opeře, 1959.

K novému nastudování Knížete Igora A. P. Borodina. Leden 1953.

Vrcholná písňová tvorba Gustava Mahlera. Divadlo hudby, 18. 11. 1956.

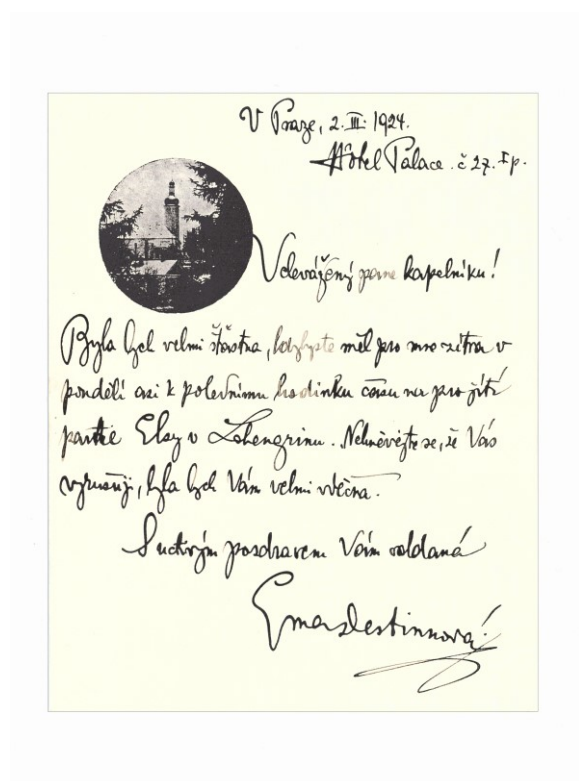
Mahlerova vrcholná vokální díla. Divadlo hudby, 14. 4. 1960.

Přednáška o Smetanovi. Uherský Brod 12. 5. 1949.

Několik úvodní slov k nové nahrávce Prodané nevěsty.

O Prodané nevěstě.

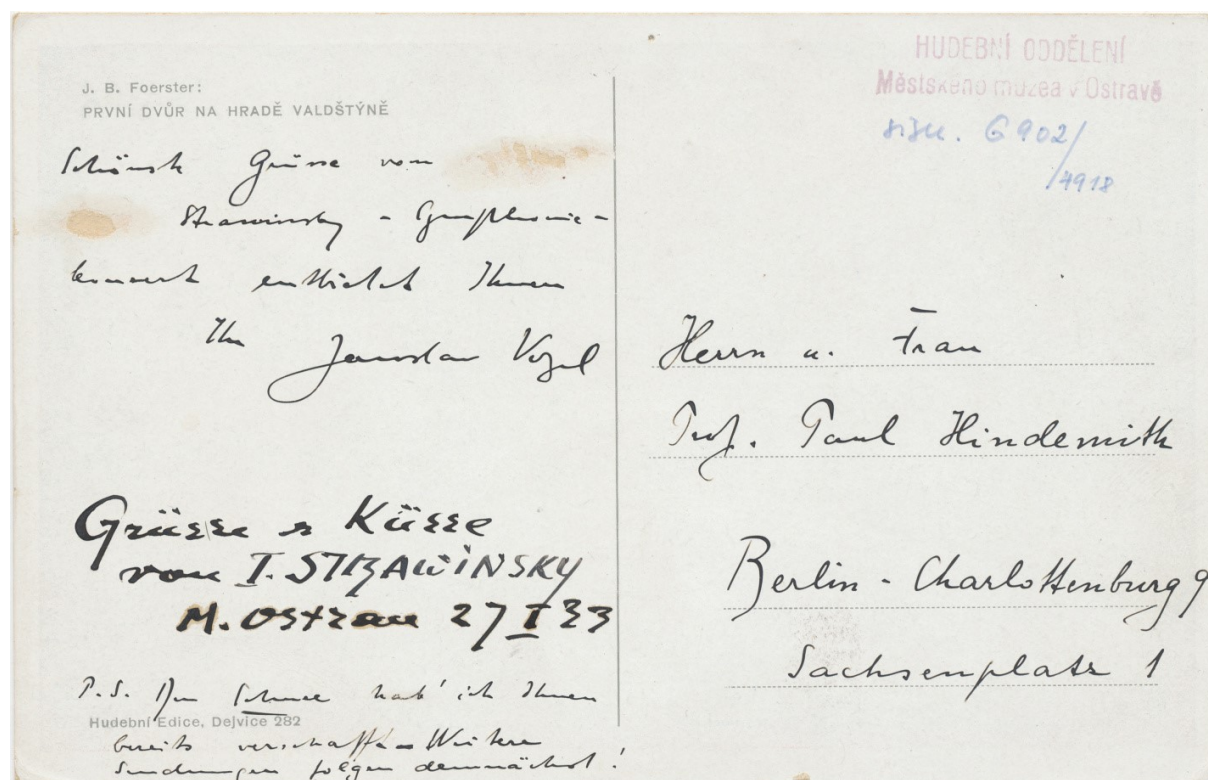
Příloha č. III/11. Dopis E. Detinnové.



Příloha č. III/12. Fotografie R. Strausse.



Příloha č. III/13. Pohlednice s podpisem I. Stravinského.



Příloha č. III/14. Jaroslav Vogel – Leoš Janáček, korespondence.

MZM Brno, sign. D 450/2091

2. 1. 1924 Praha

Slovutný mistře!

Jakožto dirigent v Symfonickém orchestru čsl. železničářů v Praze, se kterým zamýšlím provést na jaře také nějakou Vaši skladbu a vzpomenouti tak dle našich sil Vašich 70. narozenin, dovoluji si prosit Vás o radu, které ze svých orchestrálních děl byste nám k tomu účelu doporučoval. Nesmí to totiž být příliš těžké, ale rád bych současně, aby to bylo něco v Praze ještě nedávaného, případně i nějaká ukázka z Vašich starších oper, jež by nevyžadovala víc než 1, nejvíce 2 zpěváky. Současně prosím, informaci, kde bychom pak získali dotyčný materiál.

V nejhlubší úctě Jaroslav Vogel, Praha, Na Valech 283.

MZM Brno, sign. D 452/2897

27. 1. 1924 V Praze

Slovutný Mistrě!

Děkuji Vám srdečně za laskavé sdělení a okamžitě započnu se studiem „Valašských tanců“. Materiál máme zde, není tedy třeba, abyste nám posílal svůj vlastní. Váš oddaný Jaroslav Vogel, Praha IV, Na Valech 283.

MZM Brno, sign. B 897/5417

30. 12. 1926

Drahý Mistrě!

Srdečné blahopřání ke krásnému úspěchu „Věci Makropulos“ Měl jsem v den premiéry tady bohužel „Čarostřelce“, doufám však, že mi bude brzy možno podívat se na nějakou reprisu. Teď je hlavní věcí notový materiál. Vyšly už klavír. výtahy? Vyjde tiskem také partitura, orchestrální hlasy? Prosil bych Vás o krátké sdělení.

Nejlepší zdar také v Novém roce!

Váš Jaroslav Vogel, Plzeň, Městské divadlo

MZM Brno, sign. D 549/2547

6. 3. 1927 Plzeň

Slovutný Mistrě!

Prosím co nejbržší zaslání materiálu Vašich „Říkadel“ a sdělení půjčovního. Pak-li není materiál dosud volný, račte mi napsat, kdy tomu tak bude.

„Věc Makropulos“ jsme stanovili vzhledem k pokročilé době na příští sezony.

Váš v nejhlubší úctě oddaný

Jar. Vogel, Škodova 3

OM, sign. II G 237

BERLIN-CHARLOTTENBURG 9
SACHSENPLATZ 1
TEL.: WESTEND 6268
18. května 1931

*Vážený pan Vogle,
děkuji mnohokrát za Váš laskavý dotaz.
Rád u Vás zahraji „Harolda v Itálii“ a jeden ze svých koncertů, tento program je velmi dobrý.
Můj honorář v Německu je obvykle tisíc marek, ale přirozeně vím, že Vy nemůžete zaplatit
tuto částku. Buďte proto, prosím, tak laskav a sdělte mi, jak blízko této k sumě můžete jít.
Kdybych mohl koncert spojit s jinými koncerty ve Wroclawi a Horním Slezsku, dalo by se
přirozeně všechno aranžovat /uspořádat snadněji.
Se srdečným pozdravem Váš Paul Hindemith*

OM, sign. G 916

BERLIN-CHARLOTTENBURG 9
SACHSENPLATZ 1
TEL.: WESTEND 6268
27. červenec 1931

*Vážený pane Vogle,
[termín] 5. a 6. listopadu je tedy pevný. Harold Itálii také. A co se týká violového koncertu:
V Praze mám hrát s prof. Jirákem stejný kus. Vadilo by to? Poněvadž v Moravské Ostravě
nebude celý koncert převzatý z Prahy, mělo by se to asi uspořádat tak, že se bude nejdříve
hrát partie s „Haroldem“. Zmiňuji se o tom, neboť jste si přál violový koncert, který jsem hrál
ve Vídni. Přirozeně můžete mít také jiný můj koncert, který jsem hrál minulý rok v německém
divadle v Praze. Ale ten původně pro Vás určený je jasnější a lepší*. Pokud by to skutečně
nešlo jinak, možná by se dala ještě dohodnout úprava s Prahou. Buďte tak laskav, a napište
mi, co si o tom myslíte. Musíte si v každém případě nechat také doručit materiál pro orchestr
z nakladatelství Schott v Míšni pro ten koncert, pro který se rozhodnete.
Se srdečným pozdravem Váš Paul Hindemith
) Samozřejmě je také možné použít jiný. Hrál jsem ho už všude více než 80krát.

OM, sign. II G 240

BERLIN-CHARLOTTENBURG 9
SACHSENPLATZ 1
TEL.: WESTEND 6268
[18. listopadu 1931]

*Milý pane Vogle, setsakramentsky, ale máte před sebou program! Přechkáte takové množství
hudby v pohodě? Zavolejte nám, až tady budete, však máte číslo. Rádio Vám obstarám,
napište mi ale ještě teď, jestli máte v elektrickém vedení stejnosměrná nebo střídavý proud a
kolik voltů (je to napsáno na lampě a na vypínači, druh proudu Vám řeknou v elektrárně nebo
v obchodě s potřebami pro řemeslníky/pro instalování elektrospotřebičů). Tedy nashledanou
v sobotu.
Krásné pozdravy Vám, Vaší paní a celé Ostravě Váš Paul Hindemith*

OM, sign. II G 238

BERLIN-CHARLOTTENBURG 9
SACHSENPLATZ 1
TEL.: WESTEND 6268
[listopad/prosinec] 1932

*Vážený pane Vogle,
velice děkuji za Vaše opětovné zprávy. Všechno jev pořádku. Hraji 3. ve Wroclawi/Vratislavi
a 4. v 14.07 odtamtud odjíždím. Pokud dostanu spojení v Bohumíně v 17.07, budu v Moravské
Ostravě v (?) 22, jinak teprve dalším vlakem. Ale věřím, že spojení vyjde. Byl bych rád,
kdybyste mi objednal pokoj v hotelu (v nejlepším). Ovšem sluha/domácí sluha by měl být u
vlaku. Neuvidím-li Vás ještě odpoledne nebo večer 4. budu 5. v 11 hodin na zkoušce v divadle.
Prozatím srdečně zdraví Vás Paul Hindemith*

OM, sign. G 917

Berlin - Charlottenburg
Sachsenplatz 1
17. května 1934

*Vážený ostravský [kulturtrëgr],⁵¹⁷
škoda, že Vám musím odpovědět odmítavě na Váš milý dotaz. Náš cellista se vydává na celou
sezonu do Japonska, Ameriky a jiných podivných končin a krátkou dobu, kterou stráví zde,
věnuje svým vlastním zálibám.
Musí tedy chtět nechtět v příští sezoně odpadnout večery tria. Zato byste mohl pozvat mne.
Méně kvůli hraní, (které budu v příštím roce předvádět na viole s doprovodem klavíru, také
dosti často diriguji své vybrané skladby, naposledy dvakrát s Filharmonií atd./, spíše kvůli
nádherně nakadeřenému pivu, na kterém jsme si společně jednou večer pochutnali. A teď
bych měl právě takovou chuť.
Srdečné pozdravy Vám, paní Vogloví I dětem, také orchestru.
Jako vždy Vás Paul Hindemith*

OM, sign. G 918

Berlin – Charlottenburg
Sachsenplatz 1
[28. července 1934]

*Milý avis operae,
přiliv členů do moravsko-ostravského spolku pro komorní hudbu zaplavil asi všechny nádrže,
takže u Vás komorní hudba zlevní jako ostružiny. Naše Trio oblíbené na všech stranách, které
jsem s Goldbergem a Feuermannem kormidloval mnohdy v dešti kulí, šlo cestou všech trií :
rozplynulo se do vzduchu /ještě ne úplně a definitivně, ale téměř více než jistě/. Feuermann se
vydává na jednoroční cestu do světa a Goldberg se vzdal zdejšího postavení ve Filharmonii.
Je však pravděpodobné, že za oba nyní žijící v divoké cizině, obsadím nově housle a cello,
nyní přísně košer, a také prvotřídně. Mohl bych Vám podat zprávu ke konci srpna nebo září,
budete-li mít zájem. Ovšem něco se u Vás musí každopádně konat. Když nejsem delší dobu
v Ostravě, cítím se nemocen, jako lidé, jímž chybí vitamín C. – Prázdniny ? Ha ha! Musím
z básnit operní libreto a zkomponovat hudbu pro operu. Kde se provede, ještě nevím. Určitě ne
zde, kde jsem už jednou uprchl. Rukulíbám Vám a paní Voglové Váš Hans – Martin
Ehrengrüber /pseudonym/*

⁵¹⁷ „kulturtrëgr“ – [něm.] nositel, představitel kultury

OM, sign. II G 239

Brenden 9. září 35

Milý pane Vogle, mnohokrát děkuji za Váš dopis. Z premiéry v M. O. nic nebude, opera vychází, pokud se nestane nic nepředvídaného, v zimě v Německu. Leden nebo březen by pro Vás ale asi byl možný. Váš dopis jsem předal vydavateli a řekl mu, aby Vám poslal výtah a text. Pak můžete všechno ostatní vyřizovat s ním. Těším se, že Vás v zimě zase uvidím.

Prozatím jen tento krátký prázdninový pozdrav celému domu Voglů/rodině Voglů
Váš Paul Hindemith

OM, sign. II G 241

[jaro 1938]

Jak se mi daří? Právě teď dobře. Hudbu tvořím ještě v každém ohledu nerušeně v obvyklé kvantitě i kvalitě. U Vás předpokládám totéž. V polovině května možná pojedu z Vídně přes Moravskou Ostravu a mohli bychom se krátce pozdravit na nádraží. Prozatím zde zdravím celou rodinu Voglů /Vogelhaus/.

Váš Paul Hindemith

[Můj] Milý vážený

[prosinec/leden]

Mnohokrát děkuji za Váš milý dopis z listopadu. Je milé a potěšující vědět, že je v Ostravě „Vogelnest“ zosnované z tak mnoho oddanosti. Já jsem mezitím také opět něco vymyslel a dávám vytisknout tu teoretickou knihu, o které bylo tolikrát hovořeno. První část jde do tisku pozítří a celá by pak měla vyjít do čtvrtletí. Vystoupit na zpáteční cestě z Turecka se nakonec nedalo. Vraceli jsme se přes moře. Tento měsíc pojedu ještě znovu do Turecka, během dubna pak musím do Ameriky a v květnu do Itálie. A na podzim nejspíše bychom měli mít setkání v Ostravě. Pozdravujte Pavlouskovy s Bojarem a ostatní „černé“ a srdečné pozdravy také Vám a paní Voglové ode mne a také od mé ženy.

Váš Paul Hindemith

Přirozeně pozdní přání Šťastného Nového roku a dík za pozdrav z Beskyd.

OM, sign. G 919

[obálka: Grandhotel Palace, Lugano 21. září 1938]

Milý příteli,

mnoho díky za Váš milý dopis. Už před několika lety jsem hovořil s nakladatelstvím. Ovšem napjatá situace v Evropě není právě ku prospěchu onomu záměru. Jsem si jist, že události již poněkud předběhly Váš dopis a že v nejbližší době pravděpodobně nebudete moci předvádět „tvorbu nepřátelské ciziny“, i když tato tvorba ve své vlasti také v současné době nenajde uplatnění (alespoň oficiálně). Události probíhaly tak rychle, že mých pár vlasů sotva stačilo vstávat a opět se položit. Doufám však, že vše zůstane v klidu /dosavadní stav se nazývá klidem – ha, ha/ a pak se budeme moci snáze rozhodnout. Nemusím Vás ubezpečovat, jak by mi bylo milé, kdyby došlo k provedení u Vás, poněvadž vím, že by vyšlo úplně v duchu mé skladby.

Nemůžete přijet do Zurichu? Dávají Mathise od 5. listopadu opět na repertoár. V Berlíně již nejsem delší dobu a v budoucnu budu stále na cestách, nicméně vždy mne dostihnete přes adresu: Frankfurt am Main, Grosse Rittergasse 118.

Potěšilo by mne, kdybych Vás uslyšel, jak projdete T e m p o a g i t a t o.

Mnoho pozdravů Vám a paní choti

Váš Paul Hindemith

OM, sign. G 920

8. září 1947

Yale Music School, New Haven, USA

Milý příteli,

během těch let plných ohavností jsem se dosti často tázal, co se asi s Vámi stalo. Váš dopis mne překvapil a odpověděl mi na otázku, na kterou mi nedovedli odpovědět ani mnozí lidé ve Vídni a jinde.

Jak je krásné, že jste ze všeho vyšel živ a zdravý. My také a daří se nám dobře na druhé straně. Za dva dny pojedeme opět na druhou stranu, z čehož vidíte, že je neopodstatněné Vaše mínění o další změně místa.

Co se týče Mathise, to ovšem Vy jistě nejlépe víte, zdali právě tento, poněkud německý kus je u Vás možný. Můj souhlas přirozeně máte a materiál je beze všeho asi k dostání u Schotta v Mohuči nebo u Schotta v Londýně.

Byli jsme celé léto v Evropě. Mnoho koncertů, mnoho zážitků – potěšitelných i neradostných, vše jak se dalo čekat. Doufám, že se daří dobře celé Vaší rodině. Jako vždy Vás co nejsrdečněji zdravím a posílám také mnoho pozdravů od mé paní.

Váš Paul Hindemith

OM, sign. G 896

Vážený pane, 6. 10. 1932 Voreppe
děkuji Vám za Váš milý dopis, který jsem obdržel 3 cr. Beru v úvahu obecnou krizi a nezbytné náklady na hudebníky na tato má díla, o nichž jste mi psal (neboť Capriccio je pro klasický orchestr navíc s 2 violony, které nemáte – nemusí být nic navíc) souhlasím s uvedením mého Capriccia za polovinu mého obvyklého honoráře, jak jste mě žádal.
Označte mi, prosím, ohledně data více možností mého koncertu, v Hamburgu hrají také mé Capriccio pod vedením M. Mucka 23. ledna. Počítejte, prosím, s dobou příjezdu do vašeho města také s nezbytnými dny na zkoušky.

Zatím prosím, laskavě přijměte, mou odpověď s výrazem mé oddanosti.

Igor Stravinsky

OM, sign. G 897

Vážený pane, 16., 10. 1932 Voreppe
děkuji Vám za Váš milý dopis z 13. cr. a s potěšením Vám sděluji, že tedy datum 26. ledna, mi vyhovuje, termín mezi 19. a 23. lednem mám koncert v Hamburgu. Proto bych zařadil cestu do Mor. Ostravy na 24. ledna, kdy odjždím z Hamburgu ve 13 hod. a příjezd do Bohumína by připadl na 0.50 hod. v noci, jak jste mi doporučil.

Pokud dovolíte, poradil bych Vám přidat na program, jak uvádíte, Suitu z Ptáka Ohniváka, která trvá 20 minut a která Vám lépe umožní rozdělit jednotlivé kusy programu (myslím, že proto nechcete hrát Petrušku, když Suita trvá 20 min = Tour de Passe-Passe Danse Russe, 2- tab....., 3 – tab. na konec /do konce koncertu.) Program může tedy tvořit 1) Suita z Petrušky - 2) Capriccio – Antracte – 3) Žalmová symfonie a 4) Suita za Ptáka Ohniváka (Ed. Chester) Ches B. Scholl-H/Mainz.

Pro Vaši informaci bych Vás rád upozornil na gramofonové desky Columbia (nahrané pod mým vedením) všech mých skladeb. Pokud máte při ruce tuto pomoc, velmi vám to pomůže získat jistotu při mé agogice.

Pošlete mi smlouvu na můj koncert, nebo je postačující naše korespondence? Nechám to na Vás.

Zatím pane, přijměte, prosím, výraz mé úcty. Igor Stravinsky

OM, sign. G 898

Vážený pane, 31. 12. 1932 Voreppe
děkuji za Váš milý dopis, který jsem přijal 28 cr.
Psal jsem do Berlína do divadla o Steinway ráno 24. ledna, jak jste mě žádal.
Fotografií v současné době, bohužel, nemám dostatek, mám pouze jedinou, která se obvykle objevuje na všech programech a kterou připojuji. Pokud budete chtít více, kontaktujte se s mým fotografem Lipnitzkym, 109 Frg. St. Honoré, Paris. Jinak zástupce firmy Columbia zaznamenává exkluzivně má díla a vlastní můj velký reklamní portrét (typ plakátu), který Vám může být k dispozici. Zástupce firmy Columbia v Paříži je firma Couesnon, 94 rue d'Angoulême, Paris, XI; napište jeho řediteli P. Jeanu Bérardovi, který napíše pár slov.
? S očekáváním rád přijímám, pane, přeji vše nejlepší do Nového roku. Igor Stravinsky

Prosím Vás, upravte v programu koncertu 26. ledna seznam gramofonových desek registrovaných u firmy Columbia:

- 1) *L'Oiseau de Feu*
- 2) *Pétrouchka*
- 3) *La Sacra du ..*
- 4) *Pulcinella*
- 5) *La Symphonie de Psalms*
- 6) *Capriccio*
- 7) *L'Histoire du Soldat et*

OM, sign. G 899

telegram:

hamburg 24/1

dorazím dnes v noci 1 hod oderberg [Bohumín] prosím tam vyzvednout

strawinsky

OM, sign. II G 242

Vážený pane,

4. 1. 1933 Voreppe

v mém posledním dopise jsem Vám opomněl (prosím, omluvte mě proto) říci, že mne velmi příjemně potěšilo pozvání p. Federera, které přijímám s radostí.

Ihned jsem též obdržel odpověď od f. Steinway v Berlíně, která mi řekla, že zástupce v Moravské Ostravě nemá a podle potřeby jej vyšle z Brna. Současně berlínská firma požádá zástupce z Brna, aby ušetřila náklady za transport, náklady, které nebudete muset platit; ale v tomto případě jejich zástupci trvají na zaplacení těchto výloh a žádají mne účastnit se, ačkoli jsem již částí účasten. Rázně odpověděla, že odmítá uhradit náklady, ačkoli to je ...[?]

V tomto případě, jsem souhlasil přijmout oběť a hrát za půlku honoráře a s důvěrou spoléhám na Vaše vedení nahradit tyto náklady a zajistit Steinway, který je nástrojem, na který se všude hraje.

Značky klavírů Scholz, Petroff, Föerster mi nejsou zcela známy, tudíž následně by bylo nemožné Vám říci, že vybraná značka dostojí mému účelu stejně. Věc se komplikuje ještě s nápadem setkat se na místě, jak jste řekl, 24. února nejpozději [...]. před odjezdem.

[?]

Očekávám, že mi vedení mi pomůže, opírajíce se o Vaše intervence, které žádám, prosím Vás, pane, o důvěru a posílám své pozdravy.

Igor Stravinsky

19. 1. 1934 Paříž

Tisícere díky za Vaši milou pozornost, drahý pane Vogle, velmi mne to došlo.

Naštěstí všechno dobře přešlo a teď se rychle uzdravuji.

Vyřídte, prosím, mé uctivé poručení paní Voglové a zůstávám Vaším dlužníkem.

Igor Stravinsky

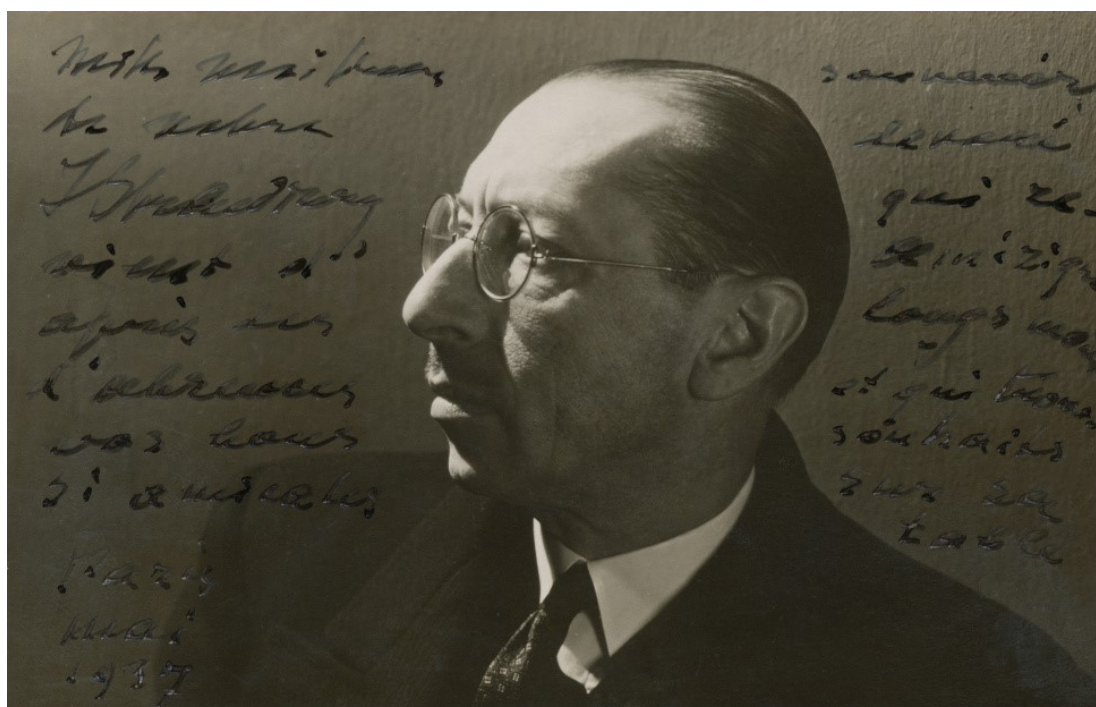
[Marcela Egloff]:

Tisícere díky za milou pozornost u pana Vogla, velmi mne to došlo.

Naštěstí všechno dobře proběhlo a teď se rychle uzdravuji.

Vyřídte, prosím, mé nejhlubší uctivé pozdravy paní Voglové a zůstávám Vaším dlužníkem.

Příloha č. III/17. Pohlednice se vzkazem I. Stravinského.



Příloha č. VI/18. Program koncertu NDMS 1938.

<p>Národní divadlo moravskoslezské v Mor. Ostravě</p> <p>Ve čtvrtek 20. ledna 1938 Začátek o 8. hod. večerní</p> <p>I. KONCERT</p> <p>11. SYMFONICKÉHO CYKLU</p> <p>Solisté: členové ostravské rozhlasové stanice</p> <p>Ervin Schulhoff (klavír) Albert Bursík (piano)</p> <p>Dirigent: Jaroslav Vogel</p> <p><small>Koncertní křídlo znatky Aug. Fürstler (Georgywalde) dodalo to Bimánek v Moravské Ostravě</small></p>	<p>Pořad:</p> <hr/> <p>Antonín Dvořák, op. 78: Symfonické variace</p> <hr/> <p>Ervin Schulhoff: Dvojkonzert pro flétnu a klavír</p> <hr/> <p>s průvodem smyčců a 2 lesních rohů Allegro moderato — Andante — Rondo</p> <p>Přestávka</p> <hr/> <p>Albert Roussel, op. 33: Suita F-Dur</p> <hr/> <p>Praeludium — Sarabanda — Giga [První čl. provedení]</p> <hr/> <p>Igor Stravinský: Hra v karty</p> <hr/> <p>Balet ve 3 kolech [První čl. provedení]</p>
--	--

Příloha č. VI/19. Program koncertu I. Stravinského.

národní divadlo mor.-slezské v mor. ostravě

čtvrtek
26. I. 1933
o 20. hod.



II.
symfonický koncert

spojených orchestrů Národního divadla mor.-slezského a ostravského rozhlasu za spoluúčinkování všech oper. solistů a mimořádně zesíleného zpěvoher. sboru

dirigent šéf opery jaroslav vogel

solista (klavír)

igor stravinsky

p o ř a d

igor stravinsky: **pulcinella**, baletní suite pro komorní orchestr dle g. b. pergolesiho

1. sinfonia ouverture
2. serenata
3. scherzino allegro andantino
4. tarantella
5. toccata
6. gavotta con 2 variazioni
7. vivo
8. minuetto finale

igor stravinsky: **capriccio** allegro symphonique - andante rhapsodico allegro capriccioso pro klavír a orchestr u klavíru skladatel

igor stravinsky: **žalmová symfonie** pro smíšený sbor a orchestr

igor stravinsky: **suita z baletu petruška** pro velký orchestr u klavíru profesor fr. schäfer

1. obraz lidová masopustní slavnost hokus pokus - ruský tanec
2. obraz u petrušky
3. obraz lidová masopustní slavnost k večeru

koncertní křídlo pro p. igora stravinského zapůjčila fa a. foerster (georgswalde)
další křídlo petroff zapůjčila firma v. kunc v mor. ostravě

ze skladeb stravinského vyšly na gramofonových deskách columbia za řízení skladatelova

1. l' oiseau de feu
2. petruška
3. le sacre du printemps
4. pulcinella
5. la symphonie de psaumes
6. capriccio
7. l' histoire du soldat
8. oktet pro dechové nástroje

pořad příštího (posledního letošního) koncertu

richard wagner: **faustovská ouvertura** (k 50. výročí mistrova úmrtí)

antonín dvořák: **violoncellový koncert** (hraje člen českého kvarteta prof. lad. zelenka)

johannes brahms: **symfonie I. c - moll** (k 100. výročí skladatel. narození)

přihlášky přijímá již nyní pokladna nár. divadla mor.-slez.

Příloha č. III/20. Program koncertu S. Prokofjeva.

Národní divadlo mor.-slezské v Mor. Ostravě

Středa 9. ledna 1935 o 20. hod.

II. symfonický koncert

Dirigent: Jaroslav Vogel

Solista: Sergěj Prokofěv (klavír)

S. Prokofěv: Pochod z opery „Láska ke třem pomerančům“.

E. Axman: Suita z Bezkyd (první veřejné provedení).

S. Prokofěv: Klavírní koncert č. 3.

L. v. Beethoven: Symfonie VI. (Pastorální).

Předprodej u divadelní pokladny telefon 20.27 — Koncertní křídlo značky „Scholze, Varnsdorf“ zapůjčila fa. F. Chlouba, Mor. Ostrava, Českobratrská 16

PARISIANA-Bižuterie

Mor. Ostrava, Palace hotel National

Příloha č. VI/21. Program Konorního večera tance 1936.

SPOLEK PRO KOMORNÍ HUDBU
KLUB PŘÁTEL VÁŽNÉ HUDBY
KLUB PŘÁTEL MODERNÍ KULTURY

zve své členy a přátele

na nejbližší, velmi významný podnik, pořádaný v pátek 11. prosince 1936 o 20. hod. v Lidovém domě

KOMORNÍ VEČER TANCE

Tento podnik bude prvním toho druhu v Mor. Ostravě, jímž má být upozorněno na moderní taneční umění jako pohybový a rytmický projev hledající své tvárné gesto přímo v hudebním výrazu skladby. Na programu budou jednak menší formy hudební intimního a tedy komorního charakteru (Janáček, Martinů, Milhaud, Debussy), ale i vynikající dílo

STRAVINSKÉHO LIŠÁK

jehož ostravské provedení bude zároveň prvním českým provedením vůbec, poskytující zajímavé porovnání s Janáčkovou operou „Příhody Lišky Bystroušky“, hranou současně v Nár. divadle mor.-slezském

Choreografie:	Libuše Vaňková
Tanec:	L. Vaňková, L. Broschová, H. Kuhlová, J. Rotterová
Orchestr:	Národního divadla moravskoslezského
Dirigent:	Jar. Vogl, šéf opery NDMS
Klavír:	M. Renčová, J. Bartl, J. Singer
Zpěv:	M. Musilová, L. Havlík, K. Kügler, O. Mácha, H. Walders
Výtvarná spolupráce:	J. Sládek
Překlady:	Ing. Dr. O. Pavlousek

Ceny míst: sedadla: Kč 24, 20, 16, 12, 8, 6, k stání Kč 4, studenti Kč 2. Předprodej v knihupectví A. Perout, Zámecká ul. Pro členy pořádajících korporací na průkaz členské legitimace sleva 25%. Předprodej těchto vstupenek je výhradně v hudebním závodě V. Kunce, Zámecká ulice, jinak u večerní pokladny

Příloha č. V/22. Reklamní fotografie I. Stravinského.





Bonne et
heureuse
Pâques
vous
souhaite
à vous
et votre
gentille
famille
votre
bien
dévoté

Igor Stravinsky



Joseph
Samedi
Saint,
Le 15 Avr.
1933

Příloha č. VI/24. Realizace J. Vogla, Městské divadlo v Plzni.⁵¹⁸

1914

L. Ascher: Taneček panny Márinky (Hoheit tanzt Walzer)
opereta o 3 jednáních, libreto: J. Brammer, A. Grünwald, úprava H. Winter
r: R. Branald, prem. 1. 11. 1914

L. Held – H. Einödhofer: Děvče s fialkami
opereta o 3 jednáních, libreto L. Krenn, K. Lindau, překlad V. Dyk, J. Kamper
r: R. Branald, ch: J. Hladík, prem. 22. 11. 1914

K. Moor: Výlet pana Broučka na měsíc
burleskní opereta 3 o jednáních, libreto: V. Merhaut, R. Mařík
r: R. Branald, ch: J. Hladík, prem. 31. 12. 1914

1915

F. Lehár: Clo – Clo
opereta o 3 jednáních, překlad: K. Želenský
r: R. Branald, prem. 28. 2. 1915

K. Moor: Pan profesor v pekle
r: R. Branald, ch: J. Hladík, prem. 21. 4. 1915

H. Einödhofer – L. Held: Bláznivá noc
burleskní fraška se zpěvy a tanci o 5 jednáních
r: R. Branald, prem. 15. 6. 1915

1926

B. Smetana: Dalibor
r: K. Veverka, prem. 28. 10. 1926

1927

L. v. Beethoven Fidelio
úprava, překlad a r: K. Veverka, prem. 15. 2. 1927

G. Puccini: Gianni Schicchi
r: K. Veverka, prem. 22. 4. 1927

Vogel, Jaroslav: Mistr Jíra
r: K. Veverka, prem. 22. 4. 1927

1937

G. Verdi: Othello
v: K. Lhota, prem. 2. 6. 1937

⁵¹⁸ PROCHÁZKA 1965.

1919-1920

Florimond Hervé: Mamzelle Nitouche, 23. 8. 1919, ch: Achille Viscusi
Jacques Offenbach: Madame Favart, 29. 8. 1919, r: Václav Havelka
Ivan Zajc: Mikuláš Zrinský, 5. 12. 1919, r: Karel Kügler
Jaroslav Vogel: Dům u sedmi čertů, 15. 11. 1919, ch: Achille Viscusi
Louis Aimé Maillart: Poustevníkův zvonek, 30. 1. 1920, r: Rudolf Lanhaus
Karel Bendl: Starý ženich, 9. 3. 1920, r: Karel Kügler
František Neumann: Ekvinokce, 23. 5. 1920, r: Karel Kügler

1920-1921

Ermanno Wolf-Ferrari: Šperk madonin, 17. 9. 1920, r: Rudolf Lanhaus
Carl Maria von Weber: Čarostřelec, 8. 10. 1920, r: Karel Kügler
Giacomo Puccini: Dívka ze Zlatého západu, 11. 11. 1920, r: Karel Kügler
Petr Iljič Čajkovskij: Piková dáma, 25. 12. 1920, r: Achille Viscusi
Emmerich Kálmán: Cikánský primáš, 31. 3. 1920, r: Václav Havelka
Daniel Francois Esprit Auber: Němá z Portici, 2. 2. 1921, r: Karel Kügler
Wilhelm Kienzl: Píseň hor, 18. 3. 1921, r: Karel Kügler
Giacomo Puccini: Tosca, 19. 5. 1921, r: Karel Kügler

1921-1922

Daniel Francois Esprit Auber: Fra Diavolo, 21. 8. 1921, r: Karel Kügler
Camille Saint-Saëns: Samson a Dalila, 10. 11. 1921, r: Karel Kügler
Giacomo Puccini: Madame Butterfly, 4. 1. 1922, r: Rudolf Lanhaus
Giuseppe Verdi: Otello, 23. 3. 1922, r: Karel Kügler
Giuseppe Verdi: Rigoletto, 25. 5. 1922, r: Rudolf Fejfar

1922-1923

Ambroise Charles Louis Thomas: Mignon, 30. 9. 1922, r: Karel Kügler
Petr Iljič Čajkovskij: Evžen Oněgin, 7. 12. 1922, r: Václav Jiřikovský
Charles F. Gounod: Faust a Markétka, 22. 2. 1923, r: Karel Kügler
Friedrich von Flotow: Marta, 3. 7. 1923, r: Rudolf Fejfar

1927-1928

Modest Petrovič Musorgskij: Boris Godunov, 27. 8. 1927, r: Karel Kügler
Petr Iljič Čajkovskij: Italské capriccio, 20. 9. 1927, ch: Loris Relský
František Škroup: Dráteník, 30. 9. 1927, r: Karel Kügler
Bedřich Smetana: Dalibor, 20. 10. 1927, r: Miloš Nový
Vítězslav Novák: Dědův odkaz, 23. 12. 1927, r: Miloš Nový
Georges Bizet: Džamileh, 3. 2. 1928, r: Karel Kügler
Richard Strauss: Růžový kavalír, 4. 5. 1928, r: Karel Kügler

1928-1929

Antonín Dvořák: Čert a Káča, 29. 8. 1928, r: Karel Kügler
Richard Wagner: Mistři pěvci norimberští, 16. 11. 1928, r: Karel Kügler
Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni, 1. 2. 1929, r: Karel Kügler
Charles F. Gounod: Lékařem proti své vůli, 22. 2. 1929, r: František Paul
Antonín Dvořák: Dimitrij, 26. 4. 1929, r: Karel Kügler

1929-1930

Leoš Janáček: Její pastorkyňa, 6. 9. 1929, r: Karel Kügler

⁵¹⁹ SÝKOROVÁ – WEIMANN 1979.

Antonín Dvořák: Rusalka, 27. 10. 1929, r: Karel Kügler
Richard Wagner: Parsifal, 13. 12. 1929, r: Karel Kügler
Manuel de Falla: Čarodějná láska, 20. 12. 1929, ch: Saša Machov
Josef Bohuslav Foerster: Nepřemožení, 7. 2. 1930, r: Karel Kügler
Vítězslav Novák: Zvíkovský rarášek, 11. 4. 1930, r: Karel Kügler
Antonín Dvořák: Tvrdé palice, 11. 4. 1930, r: Karel Kügler
Bedřich Smetana: Dvě vdovy, 6. 6. 1930, r: Karel Kügler

1930-1931

Bedřich Smetana: Hubička, 30. 8. 1930, r: Karel Kügler
Zdeněk Fibich: Nevěsta messinská, 10. 10. 1930, r: Karel Kügler
Giuseppe Verdi: Aida, 31. 10. 1930, r: Karel Kügler
Vítězslav Novák: Lucerna, 5. 12. 1930, r: František Paul
Richard Strauss: Salome, 27. 2. 1931, r: Karel Kügler
Wolfgang Amadeus Mozart: Únos ze serailu, 8. 5. 1931, r: František Paul
Georges Bizet: Carmen, 27. 6. 1931, r: Karel Kügler

1931-1932

Bedřich Smetana: Tajemství, 28. 8. 1931, r: Karel Kügler
Otakar Ostrčil: Kunálový oči, 9. 10. 1931, r: Karel Kügler
Constantin C. Notarra: Iris, 13. 11. 1931, ch: Saša Machov
Richard Wagner: Lohengrin, 18. 12. 1931, r: Karel Kügler
Leoš Janáček: Z mrtvého domu, 12. 2. 1932, r: Jaroslav Vogel
Jacques Offenbach: Hoffmannovy povídky, 29. 4. 1932, r: Karel Kügler

1932-1933

Antonín Dvořák: Jakobín, 26. 8. 1932, r: Karel Kügler
Jaroslav Kříčka: Bílý pán, 21. 10. 1932, r: František Paul
Wolfgang Amadeus Mozart: Così fan tutte, 5. 1. 1933, r: Karel Kügler
Richard Wagner: Bludný Holanďan, 24. 2. 1933, r: Karel Kügler
Antonín Dvořák: Šelma sedlák, 28. 4. 1933, r: Karel Kügler
Giuseppe Verdi: Simone Boccanegra, 9. 6. 1933, r: Karel Kügler

1933-1934

Alexandr Porfirjevič Borodin: Kníže Igor, 22. 9. 1933, r: Karel Kügler
Richard Wagner: Tannhäuser, 22. 12. 1933, r: Karel Kügler
Giuseppe Verdi: Falstaff, 20. 10. 1933, r: Karel Kügler
Wolfgang Amadeus Mozart: Figarova svatba, 16. 2. 1934, r: Karel Kügler
Bedřich Smetana: Dvě vdovy, 24. 3. 1934, r: Karel Kügler
Bedřich Smetana: Čertova stěna, 13. 4. 1934, r: Karel Kügler
Leoš Janáček: Její pastorkyňa, 8. 6. 1934, r: Karel Kügler

1934-1935

Zdeněk Fibich: Šárka, 31. 8. 1934, r: Karel Kügler
Otakar Ostrčil: Honzovo království, 19. 10. 1934, r: Karel Kügler
Nikolaj Rimskij-Korsakov: Zlatý kohoutek, 21. 12. 1934, r: Karel Kügler
Leoš Janáček: Věc Makropulos, 15. 3. 1935, r: Karel Kügler
Giuseppe Verdi: Maškarní ples, 10. 5. 1935, r: Karel Kügler

1935-1936

Antonín Dvořák: Jakobín, 17. 8. 1935, r: Karel Kügler
Petr Ilji Čajkovskij: Carevniny střevíčky, 6. 9. 1935, r: Karel Kügler
Giuseppe Verdi: Traviata, 22. 10. 1935, r: Karel Kügler
Vítězslav Novák: Karlštejn, 15. 11. 1935, r: Karel Kügler
Zdeněk Fibich: Pád Arkuna, 17. 1. 1936, r: Jan Škoda

Wolfgang Amadeus Mozart: Kouzelná flétna, 13. 3. 1936, r: Karel Kügler
Modest Petrovič Musorgskij: Boris Godunov, 22. 5. 1936, r: Karel Kügler

1936-1937

Ludwig van Beethoven: Fidelio, 4. 9. 1936, r: Karel Kügler
Leoš Janáček: Příhody lišky Bystroušky, 4. 12. 1936, r: Karel Konstantin
Ottorino Respighi: Plamen, 12. 3. 1937, r: Karel Konstantin (čs. premiéra)
Carl Maria von Weber: Čarostřelec, 16. 6. 1937, r: Karel Konstantin

1937-1938

František Brož: Pokušení sv. Antonína, 10. 4. 1937, ch: Jaro Häusler
Igor Stravinskij: Pták Ohnivák, 10. 4. 1937, ch: Jaro Häusler
Krešimir Baranovič: Nosáček, 10. 4. 1937, ch: Jaro Häusler
Bedřich Smetana: Prodaná nevěsta, 3. 9. 1937, r: Karel Konstantin
Otakar Ostrčil: Poupě, 7. 11. 1937, r: Karel Kügler
Otakar Zich: Preciézky, 7. 11. 1937, r: Karel Kügler
Hermann Reutter: Doktor Johanes Faust, 14. 1. 1938, r: Karel Konstantin
Josef Bohuslav Foerster: Eva, 4. 3. 1938, r: Karel Kügler
Antonín Dvořák: Král a uhlíř, 4. 5. 1938, r: Karel Konstantin

1938-1939

Antonín Dvořák: Jakobín, 2. 9. 1938, r: Karel Kügler
Bedřich Smetana: Hubička, 18. 10. 1938, r: Karel Kügler
Leoš Janáček: Káťa Kabanová, 7. 12. 1938, r: Karel Kügler
Jaroslav Vogel: Jovana, 30. 3. 1939, r: Karel Konstantin
Peter Cornelius: Lazebník bagdaský, 16. 5. 1939, r: Antonín Brož
Bedřich Smetana: Tajemství, 20. 6. 1939, r: Jaroslav Vogel

1939-1940

Antonín Dvořák: Tvrdé palice, 12. 9. 1939, r: Jaroslav Vogel
Vilém Blodek: V studni, 12. 9. 1939, r: Karel Palouš
Zdeněk Fibich: Námluvy Pelopovy, 12. 10. 1939, r: Karel Konstantin
Josef Bohuslav Foerster: Nepřemožení, 21. 11. 1939, r: Karel Palouš
Bedřich Smetana: Dvě vdovy, 22. 12. 1939, r: Karel Palouš
Richard Strauss: Růžový kavalír, 20. 3. 1940, r: Jan Pacl
Giacomo Puccini: Bohéma, 29. 4. 1940, r: Karl Palouš
Leoš Janáček: Její pastorkyňa, 27. 5. 1940, r: Karel Palouš

1940-1941

Antonín Dvořák: Rusalka, 7. 9. 1940, r: Karel Palouš
Zdeněk Fibich: Smír Tantalův, 12. 10. 1940, r: Karel Palouš
Emil František Burian: Maryša, 9. 11. 1940, r: Miloš Wasserbauer
Vítězslav Novák: Lucerna, 3. 12. 1940, r: Karel Palouš
Bedřich Smetana: Prodaná nevěsta, 1. 2. 1941, r: Karel Palouš
Bedřich Smetana: Dalibor, 9. 4. 1941, r: Karel Palouš
Antonín Dvořák: Armida, 29. 5. 1941, r: Miloš Wasserbauer

1941-1942

Leoš Janáček: Příhody lišky Bystroušky, 21. 11. 1941, r: Karel Palouš
Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni, 7. 2. 1942, r: Karel Palouš
Zdeněk Fibich: Smrt Hippodamie, 28. 3. 1942, r: Jan Škoda
Bedřich Smetana: Tajemství, 9. 5. 1942, r: Karel Palouš

1942-1943

Giuseppe Verdi: Aida, 15. 8. 1942, r: Miloš Wasserbauer

Richard Wagner: Valkýra, 29. 10. 1942, r: Jiří Jahn

Bedřich Smetana: Hubička, 26. 11. 1942, r: Karel Palouš

Gioacchino Rossini: Lazebník sevillský, 12. 2. 1943, r: Jan Pacl

Leoš Janáček: Její pastorkyňa, 25. 6. 1943, r: Miloš Wasserbauer

Zdeněk Fibich: Šárka, 8. 10. 1943, r: Miloš Wasserbauer

Richard Wagner: Tannhäuser, 12. 12. 1943, r: Miloš Wasserbauer

1947

Bedřich Smetana: Dalibor, 19. 9. 1947, r: Stanislav Langer

Claude Debussy: Pelléas a Mélisanda, 11. 12. 1947, r: Bohumil Hrdlička

1948

Giuseppe Verdi: Otello, 29. 2. 1948, r: Bohumil Hrdlička

Leoš Janáček: Její pastorkyňa, 6. 6. 1948, r: Petar Burja

o o o o o

Jaroslav Vogel – autor:

1925

Maréja, 3. 11. 1925, d: Bohdan Halík, r: Jan Kühn

1974

Hiawatha, 9. 5. 1974, d: Jiří Pinkas, r: Ilha Hylas, v: Květoslav Bubeník

10. 1. 1928

B. Smetana: Vltava, Z českých luhů a hájů, Blaník

R. Wagner: Tristan a Izolda (Holdovací pochod, předejhra a závěr)

R. Wagner: Mistři pěvci norimberští – předejhra

14. 2. 1928

Z. Fibich: Bouře op. 46

M. Ravel: Le tombeau de Couperin

F. Liszt: Tasso, lamento e trionfo

A. Dvořák: Symfonie č. 9 e moll op. 95 „Z Nového světa“

13. 3. 1928

J. Brahms: Tragická předejhra

B. Vomáčka: 1914 – písňový cyklus

J. Suk: Fantastické scherzo op. 25

G. Mahler: Symfonie č. 4 G dur

17. 4. 1928

J. S. Bach: Suita D dur

L. v. Beethoven: Symfonie č. 9 d moll op. 125

E. Myslivec – housle, M. Vrbová, Z. Suková, G. Talman,

S. Muž – zpěv, sbor NDMS, PS Lumír, PS Záboj, PS Smetana

15. 1. 1929

F. Schubert: Symfonie h moll „Nedokončená“

P. I. Čajkovskij: Symfonie č. 6 h moll „Patetická“

L. Janáček: Taras Bulba (poprvé v Ostravě)

19. 2. 1929 Francouzský festival v Ostravě

C. Debussy: Tři nokturna (Oblaka, Slavnosti, Sirény)

C. Franck: Symfonické variace pro klavír a orchestr

H. Berlioz: Fantastická symfonie (Epizoda ze života umělcova, op. 14)

E. Spencerová – klavír

19. 3. 1929

C. M. v. Weber: Oberon – předejhra

M. Balcar: Balada večerní

O. Ostrčil: Balada o mrtvém ševci a mladé tanečnici

G. Mahler: Píseň o zemi

Z. Suková – soprán

16. 4. 1929 k 25. výročí úmrtí A. Dvořáka

A. Dvořák: Karneval op. 92

A. Dvořák: Holoubek op. 110

A. Dvořák: Scherzo capriccioso op. 66

A. Dvořák: Symfonie č. 7 d moll, op. 70

14. 1. 1930

B. Smetana: Vyšehrad (z cyklu Má vlast)

L. v. Beethoven: Symfonie č. 5 c moll op. 67 „Osudová“

J. S. Bach: Koncert pro dvoje housle a smyčcový orchestra d moll BW 1043

⁵²⁰ STOLARÍK 1997.

V. Novák: Serenáda D dur op. 36
J. Loukotová, A. Rychta – housle

12. 2. 1930

O. Ostrčil: Suita c moll op. 14
W. A. Mozart: Koncert pro housle a orchestr č. 4 D dur K218
K. B. Jirák: Tragikomedie (písňový cyklus)
I. Stravinskij: Pták Ohnivák
J. Remeš – housle, K. Kügler – zpěv

20. 3. 1930

G. F. Händel: Concerto grosso g moll č. 6
L. v. Beethoven: Symfonie č. 7 A dur op. 92
N. Rimskij-Korsakov: Antar
L. Janáček: Starodávňý, Dymák, Požehnaný, Čeladenský

24. 4. 1930

J. Suk: Asrael op. 27
R. Strauss: Denní doby (česká premiéra, překlad J. Vogel)
mužský sbor NDMS, Sokolské pěvecké sdružení

15. 11. 1930

C. Franck: Prokletý lovec
R. Wagner: Siegfriedova idyla
B. Smetanova: Šárka (z cyklu Má vlast)
P. I. Čajkovskij: Symfonie č. 5 e moll op. 64

9. 1. 1931

Z. Fibich: Nevěsta messinská – smuteční pochod
A. Dvořák: Husitská op. 67
L. v. Beethoven: Koncert pro housle D dur op. 61
L. v. Beethoven: Symfonie č. 8 F dur op. 93
F. Brož: Vigilie (čs. premiéra)
Z. Špačková, Š. Štěpánová, K. Kügler, R. Stein – zpěv
J. Štěpánek – housle

12. 2. 1931

J. Brahms: Koncert pro klavír č. 1 d moll op. 15
L. v. Beethoven: Egmont op. 84
R. Strauss: Don Juan
J. Heřman – klavír

17. 3. 1931

K. Böhm: Ikarus – symfonická báseň
J. Suk: Praga op. 26
L. Vycpálek: Probuzení – Š. Štěpánová – alt
G. Mahler: Symfonie č. 1 D dur

18. 4. 1931 mimořádný koncert s dirigentem Nikolajem Malkem

A. Dvořák: Symfonie č. 8 G dur op. 88 „Anglická”
A. P. Borodin: Polovecké tance (z opery Kníže Igor)
F. Liszt: Les preludes
C. M. v. Weber: Oberon – předehra

6. 11. 1931

P. Hindemith: Kocertní hudba pro violu a komorní orchestr

H. Berlioz: Harold v Itálii

V. Novák: V Tatrách op. 26

J. Brahms: Variace na Haydnovo téma op. 56

P. Hindemith – viola

8. 1. 1932

L. v. Beethoven: Koncert pro klavír č. 4 G dur op. 58

F. Liszt: Koncert pro klavír č. 1 Es dur

J. Haydn: Symfonie č. 104 D dur „Dudácká”

B. Smetana: Valdštýnův tabor

J. Heřman – klavír

4. 3. 1932

A. Dvořák: V přírodě op. 63

J. Suk: Fantazie pro housle a orchestr op. 24

P. Dukas: Čarodějův učeň

J. Schreiber: Suita pro velký orchestr

J. Vogel: Letní idyla

Z. Špačková – soprán, J. Štěpánek – housle

6. 4. 1932

A. Dvořák: Vodník op. 107

R. Wagner: Pět básní –

A. Bruckner: Symfonie č. 4 Es dur „Romantická”

J. Vogel: Rondo pro housle a orchestr

Š. Štěpánová – alt, J. Štěpánek – housle

6. 12. 1932

P. Hindemith: Denní novinky – předehra

P. Hindemith: Sonáta pro sólovou violu

A. Vivaldi: Koncert pro violu d’amour s průvodem smyčcového orchestru

A. Dvořák: Symfonie č. 7 d moll op. 70

P. Hindemith – viola

26. 1. 1933

I. Stravinskij: Pulcinella – baletní suite

I. Stravinskij: Capriccio pro klavír a orchestr

I. Stravinskij: Žalmová symfonie

I. Stravinskij: Suita z baletu Petruška

I. Stravinskij – klavír

7. 4. 1933

R. Wagner: Faustovská předehra

J. Brahms: Symfonie č. 4 e moll op. 98

A. Dvořák: Koncert pro violoncello h moll op. 104

L. Zelenka – violoncello

16. 11. 1933

J. S. Bach: Braniborský koncert D dur pro klavír, flétnu, housle a smyčcový orchestr BWV 1050

L. v. Beethoven: Koncert pro klavír č. 5 Es dur op. 73

P. I. Čajkovskij: Symfonie č. 4 f moll op. 36

R. Firkušný – klavír, A. Bursík, O. Černý

18. 1. 1934

J. Suk: Zrání op. 34

R. Strauss: Smrt a vykoupení op. 23

16. 3. 1934

A. Dvořák: Slovanské tance

31. 5. 1934

B. Smetana: Tábor, Blaník (z cyklu Má vlast)

A. Dvořák: Husitská op. 67

8. 11. 1934

J. B. Foerster: Mé mládí op. 44

A. Schönberg: Hudba k filmové scéně op. 34 (čs. premiéra)

A. P. Borodin: Symfonie č. 2 h moll „Bohatýrská“

F. Chopin: Klavírní koncert č. 1 e moll op. 1

A. Krčmářová – klavír

9. 1. 1935

S. Prokofjev: Scherzo a Pochod z opery Láska ke třem pomerančům

E. Axman: Suita z Beskyd (první čs. koncertní provedení)

S. Prokofjev: Klavírní koncert č. 3 C dur

L. v. Beethoven: Symfonie č. 6 F dur op. 68 „Pastorální“

S. Prokofjev – klavír

20. 3. 1935

G. F. Händel: Care salve (z opery Atlantida), Alma mia (z opery Floridente), arioso Dík, bože, měj

J. S. Bach: Koncert pro tři klavíry C dur BWV 1064

J. S. Bach: Koncert pro čtyři klavíry BWV 1063

A. Vivaldi: Koncert pro čtyři housle h moll op. 3/10

I. Stravinskij: Svatba – koncertní provedení

Z. Špačková, H. Menzlová-Zemanová, K. Kügler, L. Havlík – zpěv

A. Immerglück, V. Musil, J. Bartl, R. Langer – klavír

V. Hanousek, H. Wolf, E. Myslivec, J. Remeš – housle

12. 4. 1935

J. Brahms: Koncert pro housle D dur op. 77

G. Mahler: Symfonie č. 2 c moll

Z. Špačková, H. Menzelová-Zemanová – zpěv

J. Holub – housle, PS Záboj, sbormistr J. Schreiber

19. 11. 1935

J. Suk: Legenda o mrtvých vítězích op. 35b

O. Ostrčil: Symfonietta op. 20

S. Rachmaninov: Koncert pro klavír č. 3 d moll op. 30

C. M. v. Weber: Euryantha – předehra

R. Firkušný – klavír

10. 1. 1936

H. Berlioz: Římský karneval

A. Dvořák: Koncert pro housle a moll op. 53

L. v. Beethoven: Symfonie č. 3 Es dur op. 55 „Eroica“

B. Seidlová – housle

18. 3. 1936

A. Vivaldi: Koncert pro housle (Jaro) op. 8 Čtvero roční dob

L. v. Beethoven: Klavírní koncert č. 3 c moll op. 37

V. Novák: O věčné touze

F. Liszt: Prometheus

J. Schreiber: Březen – písňový cyklus

M. Vojtková – soprán, H. Wolf – housle, F. Lamond – klavír

26. 11. 1936

B. Smetana: Pražský karneval

P. I. Čajkovskij: Koncert pro klavír b moll op. 23

A. Bruckner: Symfonie č. 3 d moll

P. Mildnerová – klavír

10. 2. 1937

K. B. Jiráček: Předehra k Shakespearovské komedii op. 22

K. Szymanowski: Koncert pro housle č. 2 op. 61

W. A. Mozart: Koncert pro housle D dur

(Adelaide, v instrumentaci M. Casadesuse se třemi kadencemi P. Hinemitha) – (čs. premiéra)

M. Ravel: Bolero

R. Zíka – housle

17. 3. 1937

Z. Fibich: Noc na Karlštejně – předehra

G. Fauré: Balada pro klavír a orchestra op. 19

L. Janáček: Glagolská mše

M. Vojtková, M. Juřenová, O. Mácha, L. Havlík – zpěv

G. Leroux – klavír, PS Záboj, sbormistr J. Schreiber

21. 9. 1937 mimořádný koncert (k úmrtí T. G. Masaryka)

J. Suk: Smuteční hudba (z Radúze a Mahuleny)

Z. Fibich: Smuteční pochod (z opery Nevěsta messinská)

J. B. Foerster: Svatý Václave

Sokolské pěvecké sdružení, sbormistr F. M. Hradil

13. 10. 1937

J. Brahms: Koncert pro housle D dur op. 77

P. I. Čajkovskij: Koncert pro housle D dur op. 35

dirigent J. Singer, V. Příhoda – housle

20. 1. 1938

A. Dvořák: Symfonické variance op. 78

I. Stravinskij: Suita (z baletu Hra v karty)

A. Roussel: Orchestrální suite F dur op. 33

E. Schulhoff: Dvojkoncert pro flétnu a klavír s průvodem smyčců a dvou lesních rohů

A. Bursík – flétna, E. Schulhoff – klavír

22. 2. 1938

H. Berlioz: Faustovo prokletí (tři výňatky)

R. Schumann: Koncert pro klavír a moll op. 54

B. Martinů: Serenáda pro malý orchestr

B. Bartók: Hudba pro smyčce, bicí a celestu (čs. premiéra)

E. Mikelka – klavír

7. 3. 1938 mimořádný koncert
B. Smetana: Má vlast

31. 3. 1938
L. v. Beethoven: Coriolan op. 62 – předehra
A. Dvořák: Symfonie č. 9 e moll op. 95 „Z Nového světa“
D. Šostakovič: Symfonie č. 1 op. 1
dirigent Nikolaj Malko

1938-1939 cyklus symfonických koncertů neprobíhal

25. 5. 1939
B. Smetana: Má vlast / repríza: 5. 6. 1939

27. 9. 1939
A. Dvořák: Slovanské tance / repríza 13. 10. 1939

16. 11. 1939
J. Suk: Praga op. 26
J. Suk: Fantazie pro housle a orchestr op. 24
J. Suk: Pohádka, op. 16 – suita k Radúzovi a Mahuleně
J. Suk: V nový život op. 35c
J. Štěpánek – housle

12. 2. 1940
V. Novák: Písnový cyklus s průvodem smyčců a harfy op. 65
K. B. Jiráček: III. symfonie op. 37
F. Bartoš: Rozhlasová hudba op. 12
R. Kubín: Koncert pro klarinet – premiéra
F. Jílek: Burleska - premiéra
dirigenti: J. Vogel, F. Jílek
B. Michlová – alt, F. Zítek – klarinet

11. 5. 1940
B. Smetana: Má vlast

31. 5. 1940 Český hudební máj
A. Dvořák: Domov můj op. 62
Z. Fibich: Jarní romance op. 23
J. Suk: V nový život op. 35c
J. B. Foerster: Máj op. 121-II
L. Janáček: Taras Bulba
B. Smetana: Česká píseň
dirigenti: J. Vogel, J. Schreiber, F. M. Hradil, J. Šoupal
V. Ondřejcová – soprán, P. Kočí – baryton, Z. Šavřda – deklamace
PS Záboj, Sokolské pěvecké sdružení,
Smíšený sbor učitelského ústavu ve Slezské Ostravě,
Sborový kurz pro učitele při Okresním osvětovém sboru

22. 10. 1940
A. Dvořák: Slovanské tance ve scénickém provedení
dirigent J. Vogel, kostýmy K. Svolinský / repríza 28. 11. 1940

20. 5. 1941

A. Dvořák: Humoresky, Legendy (balet)

10. 6. 1941 Český hudební máj

V. Novák: Bouře op. 46

L. Červinková, M. Musilová, J. Žižka, R. Kasl, F. Kotas, K. Třebický – zpěv

PS Záboj, zesílený sbor ZDMO

13. 2. 1942

L. v. Beethoven: Symfonie č. 9 d moll op. 125

G. F. Händel: Concerto grosso h moll

dirigent J. Vogel, J. Schreiber

M. Musilová, H. Zemanová, F. Janda, S. Muž j. h. – zpěv,

H. Wolf, J. Wolfová – housle, R. Pukovec – violoncello,

V. Brázda – klavír, PS Záboj, repríza 26. 2. 1942

15. 3. 1942 oslavy 3. výročí Protektorátu

L. v. Beethoven: Leonora

B. Smetana: Vltava (z cyklu Má vlast)

1. 4. 1942 Jaro v české hudbě

P. Bořkovec: Partita pro orchestr

E. Axman: Koncert pro housle

L. Vycpálek: Kantáta o posledních věcech člověka op. 16

dirigenti: J. Vogel, J. Schreiber

M. Musilová – soprán, E. Hrubeš – baryton, R. Zíka – housle

ČDMO sbor, PS Záboj

1942 koncert – ČDMO, k počtě 53. narozenin vůdce A. Hitlera

R. Wagner: Holdovací pochod

R. Wagner: Předehra k opeře Tristan a Isolda, Isoldina smrt z lásky

R. Wagner: Písně na slova M. Wasendonskové

L. Červinková – soprán, H. Zemanová – alt

červen – srpen 1942 (stanné právo)

20. 11. 1942

R. Strauss: Don Juan op. 20

J. Křička: Písně rozchodu op. 19

B. Smetana: Valdštýnův tábor op. 14

Z. Fibich: II. Symfonie Es dur

H. Zemanová – alt

21. 2. 1943

V. Novák: V Tatrách, op. 26

L. v. Beethoven: Symfonie č. 3 Es dur op. 55 „Eroica”

A. Dvořák: Violoncellový koncert

M. Sádlo – violoncello

30. 4. 1943

J. Suk: Fantastické scherzo, op. 25

L. Janáček: Na Soláni Čarták

R. Kubín: Houslový koncert

A. Dvořák: Symfonie č. 9 e moll op. 95 „Z Nového světa“

28. 11. 1943 oslavy 5. výročí zvolení prezidenta Dr. Háchy
A. Dvořák: Slavnostní pochod
B. Smetana: Z českých luhů a hájů
L. v. Beethoven: Symfonie č. 5 c moll op. 67 „Osudová“

5. 3. 1944

M. K. Bojar: lidová píseň
V. Smetáček: Od kolébky k oltáři
J. Malát: Zpěvy lidu českého
V. Novák: Dvě balady, op. 19 Ranoša – Zakletá dcera
E. Bartoníček: Zpěvy lidu slezského
B. Smetana: Píseň česká
J. Vogel: Slezské písně (Lidové písně z Těšínska)
dirigent J. Vogel, A. Provazník, J. Schreiber, PS Záboj
M. Dvořáková – soprán, E. Hruběš, P. Kočí – baryton,
M. Skulinová – recitace

5., 6. a 7. 1944

J. Suk: Serenáda pro smyčcový orchestr, op. 6
R. Kubín: Moravská rapsodie (čs. premiéra)
J. Brahms: Dvojkonzert a moll pro housle a violoncello, op. 102
A. Dvořák: Karneval, op. 92
J. S. Bach: Sonáta pro sólové housle (uvedeno 7. 7. 1944)
A. Plocek – housle, M. Sádlo – violoncello,
repríza 6. 7. 1944, 7. 7. 1944

symfonické koncerty mimo abonentní cyklus orchestru NDMS:

13. 5. 1928 Unie českých hudebníků a orchestr NDMS

B. Smetana: Libuše – předehra
B. Smetana: Symfonie č. 3 a moll op. 56 „Skotská“
F. Mendelsohn-Bartholdy: Scherzo
H. Berlioz: Romeo a Julie op. 17
P. I. Čajkovskij: Slavnostní předehra 1812

1. 12. 1929

J. Suk: Dramatická předehra op. 4
C. Franck: Symfonie d moll FWV 48
J. B. Foerster: Suita ze Shakespeara op. 76
R. Strauss: Smrt a vykoupení op. 24

27. 10. 1932 slavnostní koncert k oslavám založení republiky

B. Smetana: Má vlast

8. 10. 1934 dobročinný koncert pro Čsl. Červený kříž

L. v. Beethoven: Koncert pro housle D dur op. 61
F. Mendelsohn-Bartholdy: Koncert pro housle e moll op. 64
P. I. Čajkovskij: Koncert pro housle D dur op. 35
S. Feuermann – housle

24. 2. 1940

Zpěvy a tance mé vlasti „V dobrém jsme se sešli“
hudební pásmo ze všech krajů Čech a Moravy
dirigent J. Vogel, režie K. Palouš, výprava J. Sládek,
choreografie E. Gabzdyl

Příloha č. VI/27. Realizace J. Vogla, České lidové divadlo v Brně.⁵²¹

J. Vogel: Jovana, prem. 1. 4. 1941 Divadlo Na Hradbách
r: Miloš Wasserbauer, s: Václav Skrušný, k: František Korabečný

B. Smetana: Prodaná nevěsta, prem. 1. 3. 1944 Divadlo Na Veveří
r: Miloš Wasserbauer, v: Vladimír Neumann

B. Smetana: Dalibor, prem. 5. 4. 1944 Divadlo Na Veveří
r: Miloš Wasserbauer, v: Vladimír Neumann

L. Janáček: Kát'a Kabanová, prem. 11. 9. 1958 Janáčkovovo divadlo
r: Oskar Linhard, v: Miloš Tomek

autor:

J. Vogel: Maréja, prem. 10. 3. 1928
r: Ota Zítek, d: Zdeněk Chalabala

B. Smetana: Hubička, prem. 21. 4. 1943
r: Miloš Wasserbauer, d: Vilibald Rubínek, Jaroslav Vogel
v: Václav Skrušný

L. Janáček: Její pastorkyňa, prem. 19. 9. 1943
r: Miloš Wasserbauer, d: Rudolf Kvasnica, Jaroslav Vogel
v: Václav Skrušný

Jaroslav Vogel – autor:

Mistři pěvci norimberští / 1980 – překlad libreta společně se Zdeňkem Knittlem

⁵²¹ Národní divadlo Brno, archiv.

Příloha č. VI/28. Realizace J. Vogla, Národní divadlo Praha.⁵²²

L. Janáček: Její pastorkyňa

prem. 15. 2. 1950, r: L. Mandaus, v: K. Svolinský

M. Musorgskij: Boris Godunov

prem. 4. 1. 1951, r: L. Mandaus, s: F. Tröster, k: J. Kropáček

B. Smetana: Jakobín

prem. 20. 11. 1951, r: H. Thein, s: V. Gottlieb, E. Tomek, k: J. Kropáček

A. Borodin: Kníže Igor

prem. 20. 1. 1953, r: L. Mandaus, v: F. Tröster

L. Janáček: Příhody lišky Bystroušky

prem. 7. 5. 1954 (dir. neuveden), 2. prem. 8. 5. 1954, r: V. Kašík, v: F. Tröster

L. Janáček: Její pastorkyňa

prem. 28. 1. 1955, r: L. Mandaus, v: K. Svolinský

R. Wagner: Tannhäuser

prem. 26. 10. 1955, r: A. Eichhorn, v: F. Tröster

R. Karel: Smrt Kmotřička

prem. 1. 12. 1956, r: L. Mandaus, s: Jan Bauch, k: J. Kropáček

R. Wagner: Mistři pěvci norimberští

prem. 24. 1. 1958, r: F. Pujmann, v: F. Tröster

L. Janáček: Z mrtvého domu

prem. 10. 5. 1958, r: H. Thein, s: J. Svoboda, k: J. Kropáček

P. Bořkovec: Paleček

prem. 17. 12. 1958, r: H. Thein, s: J. Svoboda, k: J. Kropáček

R. Wagner: Bludný Holanďan

prem. 20. 2. 1959, r: V. Kašík, s: J. Svoboda, k: J. Kropáček

Jaroslav Vogel – dirigovaná představení:

B. Smetana: Tajemství (8. 4. - 6. 6. 1936)

B. Smetana: Libuše (od 1936)

L. Janáček: Její pastorkyňa (22. 6. 1935)

Z. Fibich: Messinská nevěsta

V. Novák: Karlštejn (26. 11. 1950 - 4. 4. 1951)

B. Smetana: Dalibor

B. Smetana: Prodaná nevěsta

J. B. Foerster: Eva

B. Smetana: Hubička

S. Prokofjev: Romeo a Julie

M. Musorgskij: Boris Godunov

B. Smetana: Libuše

R. Schumann: Karneval

⁵²² Národní divadlo Praha. *Archiv* [online]. [cit. 15. ledna 2014] Dostupné na: < [www.http://archiv.narodni-divadlo.cz](http://archiv.narodni-divadlo.cz) > .

textové a hudební úpravy:

J. Vogel: Mistr Jíra, prem. 30. 3. 1926 - autor hudby a libreta

R. Schumann: Karneval, prem. 10. 4. 1957 – instrumentace

překlad:

Boris Godunov, prem. 4. 5. 1951

Tannhäuser, prem. 26. 10. 1955

Bludný Holanďan, prem. 20. 2. 1959, 30. 1. 1986

překlad a úprava textu:

Lohengrin, prem. 19. 10. 1964

Mistři pěvci norimberští, prem. 2. 11. 1978, 28. 1. 1982

20. 4. 1919 Smetanova síň, mimořádný koncert

C. M. v. Weber: Oberon

L. v. Beethoven: Trojkonzert pro klavír, housle a violoncello C dur op. 56

J. Vogel: Suita D dur – čs. premiéra

B. Smetana: Valdštýnův tábor, symfonická báseň

Roman Veselý, Stanislav Novák – housle, Václav Kefurt – violoncello

dirigenti: Václav Talich, Jaroslav Vogel

20. 10. 1923 Smetanova síň

J. B. Foerster: Slavnostní ouvertura

F. Liszt: Koncert pro klavír č. 2 A dur

W. A. Mozart: Serenáda pro smyčce G dur

L. v. Beethoven: Koncert pro klavír č. 5 Es dur op. 73 „Císařský“

Conrad Ansorge – klavír

11. 1. 1925 Smetanova síň - IX. abonentní koncert

Z. Fibich: Pád Arkuna, op. 60

J. Procházka: Fantazie pro komorní orchestr a klavír

J. Řídký: Symfonie cis moll – čs. premiéra

Josef Procházka – klavír

28. 2. 1926 Smetanova síň - XIV. abonentní koncert

J. Suk: Pohádka zimního večera op. 9

F. Delius: Koncert c moll pro klavír a orchestr

M. Ravel: La Valse, taneční báseň

F. Schubert: Symfonie č. 7 C dur „Velká“

Katharine Goodson – klavír

25. 4. 1931 Smetanova síň – mimořádný koncert

A. Dvořák: Husitská, dramatická předehra op. 67

J. Suk: Fantastické scherzo g moll pro velký orchestr op. 25

L. Janáček: Taras Bulba

L. v. Beethoven: Symfonie č. 5 c moll op. 67 „Osudová“

8. 7. 1935 vysílací síň Radiojournalu – přímé rozhlasové vysílání

G. Mahler: Symfonie č. 4 G dur

Ada Nordenová – soprán

1. 4. 1936 Smetanova síň - VIII. koncert Radiojournalu

J. Suk: Pohádka op. 16, 3. část Smuteční hudba

A. Vivaldi: Koncert č. 1 pro housle a smyčcový orchestr, op. 8 „Jaro“

O. Ostrčil: Symfonieta, op. 20

J. Brahms: Symfonie č. 2 D dur op. 73

27. 4. 1944 Smetanova síň

J. B. Foerster: Symfonie č. 5 d moll, op. 141

R. Kubín: Koncert pro klarinet

K. Slavický: Symfonieta

Vladimír Říha – klarinet

13. 4. 1950 Dvořákova síň
V. Novák: Lady Godiva op. 41
I. Stravinskij: Pulcinella
P. Hindemith: Koncert pro violoncello – 1. provedení v Praze
E. Hlobil: Symfonie č. 1, op. 31 – čs. premiéra
Enrico Mainardi – violoncello

14. 4. 1950 Dvořákova síň
V. Novák: Lady Godiva op. 41
I. Stravinskij: Pulcinella
P. Hindemith: Koncert pro violoncello
E. Hlobil: Symfonie č. 1, op. 31
Enrico Mainardi – violoncello

5. 12. 1963 Dvořákova síň – mimořádný koncert
L. Janáček: Žárlivost
V. Novák: De profundis, symfonická báseň op. 67
R. Wagner: Siegfriedova plavba po Rýně
R. Wagner: Smuteční pochod z opery Soumrak bohů
Naděžda Kniplová – soprán

17. a 18. 4. 1958

C. Debussy: Nokturna – Oblaka, Slavnosti, Sirény

J. Suk: Zrání op. 34

25. a 26. 9. 1958

B. Bakala: Symfonické scherzo

O. Ostrčil: Variace pro orchestr Křížová cesta op. 24

L. v. Beethoven: 5. Symfonie c moll op. 67 „Osudová“

20. 10. 1958 Brněnský hudební máj

L. Janáček: Balada blanická

L. Janáček: Taras Bulba

L. Janáček: Glagolská mše

8. a 9. 1. 1959

J. Novák: Svatební košile – suita z baletu

G. F. Händel: Koncert pro hoboje a orchestr g moll

I. Stravinskij: Svěcení F. Hanták – hoboje

26. a 27. 3. [26. a 28. 3.] 1959

G. F. Händel: Concerto grosso op. 6. č. 6

Dvě árie: Care selve, Alma mia,
arioso z kantáty s nástroji Dík bože, náš

J. Suk: Asrael op. 27

Š. Štěpánová – zpěv

20. a 25. 4. 1959

B. Smetana: Má vlast

8. 5. 1959 Jihlavské jaro

T. Schaefer: Tři části z baletu Legenda o štěstí

P. I. Čajkovskij: Klavírní koncert b moll

F. Schubert: 7. symfonie G dur

R. Kvapil – klavír

27. 5. 1959 Pražské jaro

T. Schaefer: Tři části z baletu Legenda o štěstí

B. Bartók: III. klavírní koncert

F. Schubert: VII. symfonie C dur

Alexander Jenner – klavír, Rakousko

10. 9. 1959

B. Smetana: Má vlast

17. 9. 1959

B. Martinů: Koncert pro 2 smyčcové orchestry, klavír a tympány

L. Janáček: Sinfonietta

A. Dvořák: Symfonie e moll op. 95 „Z Nového světa“

⁵²³ KARAFIÁT, Jan. *Brněnský koncertní život v 60. letech 20. století*. Analýza repertoáru. Bakalářská práce, FF MU Brno 2009. Dále Filharmonie Brno, archiv.

24. a 25. 9. 1959

V. Dobiáš: Sonáta pro klavír, smyčcový orchestr, dechový kvintet a tympány

C. Debussy: Obrazy pro orchestr – Gígues, Rondes de Printemps

V. Novák: V Tatrách

L. v. Beethoven: 2. symfonie D dur op. 36

6. 11. 1959

N. I. Mjaskovskij: Slovanská rapsodie

L. Janáček: Taras Bulba

A. Dvořák: 8. symfonie G dur op. 88

17. a 18. 12. 1959

J. Brahms: Variace na téma J. Haydna op. 65a

J. Haydn: Symfonie D dur č. 104 „Londýnská“

V. Petrželka: Námořník Mikuláš

11. 1. 1960 Praha

H. Berlioz: Římský karneval

C. Debussy: Obrazy pro orchestr – Gígues, Rondes de Printemps

L. Janáček: Taras Bulba

I. Stravinskij: Svěcení jara

17. 1. 1960

C. M. v. Weber: Oberon – předehra, árie Rézie (Oceánová)

H. Berlioz: Árie Herovy z opery Beatrice a Benedict

R. Schumann: Koncertní skladba pro klavír s průvodem orchestru op. 92

Z. Fibich: 2. symfonie Es dur op. 38

N. Kniplová, J. Posadovský – zpěv

21. a 22. 1. 1960

J. B. Foerster: Jaro a touha

Koncert c moll pro hornu a orchestr op. 88

A. Roussel: 3. symfonie g moll op. 42

J. Doležal – housle

4. a 5. 2. 1960

M. Ravel: Couperinův náhrobek

P. Bořkovec: 2. symfonie

A. Honneger: 3. symfonie „Liturgická“

18. a 19. 3. 1960

P. I. Čajkovskij: Serenáda C dur op. 48

O. Ostrčil. Suita c moll op. 14

D. Šostakovič: 1. symfonie op. 10

14. a 15. 4. 1960

V. Novák: Lady Godiva op. 41

M. P. Musorgskij: Obrázky z výstavy

H. Berlioz: Harold v Itálii op. 16

L. Černý – viola

9. 5. 1960 Brněnský hudební máj

L. Janáček: Sinfonietta

O. Chlubna: Chvalozpěv osvobození

Z. Blažek: Óda na chudobu

J. Pauer: Volám Vás, lidé
M. Steinerová, E. Hrubeš, M. Pokorný

23. 5. 1960 Brněnský hudební máj
P. Hindemith: Symfonické metamorfózy
B. Martinů: Koncert pro hoboje a malý orchestr
F. Hanták – hoboje

23. 5. 1960 Brněnský hudební máj
27. 5. 1960 Pražské jaro
G. Křivinka: II. symfonie
B. Martinů: Koncert pro hoboje a orchestr
P. Hindemith: Symfonické metamorfózy temat C. M. v. Webera
G. Mahler: Písně ze sbírky Des Knaben Wunderhorn
L. Mráz – zpěv, F. Hanták – hoboje

8. a 9. 6. 1960 Brněnský hudební máj
L. v. Beethoven: Coriolan
L. v. Beethoven: 9. symfonie d moll op. 125

5. a 10. 9. 1960
B. Smetana: Má vlast

6. 9. 1960
L. v. Beethoven: Egmont hudba k Goethově truchlohře
L. Vycpálek: Vzhůru srdce, dvě variační fantazie
na písně zpívané v kapli Betlémské
A. Dvořák: 7. symfonie d moll op. 70

22. 9. 1960
J. Suk: Fantastické scherzo op. 25
V. Novák: Jihočeská suita op. 64
L. v. Beethoven: 5. symfonie c moll op. 67

29. a 30. 9. 1960
L. Cherubini: Anakreon – předehra opery
L. v. Beethoven: 8. symfonie F dur op. 93
A. Dvořák: Koncert pro housle a orchestr a moll op. 53
R. Strauss: Enšpíglova šibalství op. 28
J. Suk – housle

6. 10. 1960 Praha
W. Lutoslawski: Koncert pro orchestr
R. Strauss: Smrt a vykoupení
L. v. Beethoven: 5. symfonie c moll op. 67 „Osudová”

27. 10. 1960
B. Smetana: Má vlast

5. 11. 1960
Glinka: Ivan Suzanin – předehra
J. Suk: Fantazie g moll pro housle a klavír
D. Šostakovič: 11. symfonie Rok 1905
A. Plocek – housle

1. 12. 1960

O. Chlubna: Ve jménu života

L. Janáček: Glagolská mše

L. Domanínská, M. Krásová, I. Jakubek,

E. Haken, O. Spisar – zpěv

Filharmonický sbor, Beseda brněnská

15. a 16. 12. 1960

M. Balakirev: Tamara – symfonická báseň

I. Stravinskij: Pták Ohnivák

L. v. Beethoven: Symfonie č. 3 Es dur op. 55 „Eroica”

26. a 27. 1. 1961

H. Berlioz: Korzár – ouvertura op. 21

J. Schreiber: Březen, cyklus písní pro soprán a orchestr

A. Bruckner: VII. symfonie E dur

J. Pokorná – zpěv

9. a 27. 3. 1961

R. Wagner: Lohengrin – předehra k I. a II. dějství

R. Wagner: Pět písní na slova Mathildy Wesendonkové

R. Wagner: Dvě Siegfriedovy písně při kování meče z opery Siegfried

R. Wagner: Tannhäuser – předehra

R. Wagner: Soumrak bohů – Siegfriedova plavba po Rýně

R. Wagner: Tristan a Izolda – předehra a Izoldina smrt

R. Wagner: Mistři pěvci norimberští – předehra

N. Kniplová, J. Kachel, Z. Soušek – zpěv

30. a 31. 3. 1961

W. A. Mozart: Symfonie A dur K 201

G. Mahler: Píseň o zemi, symfonie pro tenor, alt a orchestr

I. Mixová, B. Blachut – zpěv

25. 4. 1961

B. Smetana: Má vlast

22. 5. 1961 Brněnský hudební máj

30. 5. 1961 Pražské jaro

E. Hlobil: Svátek práce, symfonický obraz

J. Cilenšek: I. symfonie

I. Stravinskij: Hra v karty

Dietrich Fischer-Dieskau – zpěv, NSR

9. 6. 1961 Brněnský hudební máj

J. S. Bach: II. suita h moll

L. v. Beethoven: 9. symfonie d moll

20. a 21. 9. 1961

J. S. Bach: Ouvertura (Suita) D dur BWV 1068

P. Hindemith: Der Schwanendreher

P. Hindemith: II. koncert pro violu a malý orchestr

E. Hlobil: Symfonie IV. op. 58

R. Strauss: Don Juan op. 20

4. [7]. 11. 1961

M. Ištván: Balada o Jihu

P. I. Čajkovskij: Houslový koncert D dur

L. Janáček: Sinfonietta

B. Bělčík – housle

16. a 17. 11. 1961

R. Zechlin: Variace na téma G. F. Händla

J. Cíkner: Concertino pro klavír a komorní orchestr

V. Novák: O věčné touze op. 33

A. Roussel: IV. symfonie op. 53

R. Macudzinsky - klavír

20. 12. 1961

W. A. Mozart: Symfonie g moll K 550

Koncert pro klavír a orchestr F dur K 459

A questo seno deh vieni K 374

Symfonie C dur Jupiter K 551

N. Kniplová – soprán, W. Richter – klavír, NDR

1. 1. 1962

L. Janáček: Sinfonietta

A. Dvořák: Slovanské tance

6. [8.] 3. 1962

B. Martinů: Dvojkonzert pro dva smyčové orchestry, klavír a tympány

J. Pauer: Koncert pro hoboje a orchestr

M. Ravel: Couperinův náhrobek

W. A. Mozart: Symfonie C dur Jupiter K 551

F. Hanták – hoboje

19. a 20. 4. 1962

Z. Vaneček: Triptych

(Předehra, Intermezzo, Groteskní pochod)

L. Vycpálek: Vzhůru srdce!

C. Debussy: Moře

I. Stravinskij: Petruška, burleskní scény

2. 7. 1962 Z díla brněnských skladatelů – ČR Brno

Z. Pololáník: Sonáta pro varhany

J. Novák: Závišova píseň

M. Ištán: Sonáta pro housle a klavír

J. Pukl – varhany, I. Židek – zpěv, A. Moravec – housle,

J. Erml – klavír

11. 6. 1962 Brněnský hudební máj

L. v. Beethoven: 9. symfonie d moll op. 125

B. Martinů: Lidice

L. v. Beethoven: Leonora

23. 5. 1963 Brněnský máj

R. Wagner: Prsten Nibelungů

Rýnské zlato – Valkýra – Soumrak bohů

25. 4. 1964

B. Smetana: Má vlast

28. a 29. 10. 1965

T: Schaefer: Baladická předejhra Janošík op. 15

R. Strauss: Koncert Es dur pro lesní roh op. 11

L. Janáček: Glagolská mše

J. Kotulán – horna

21. a 22. 9. 1967

A. Dvořák: Můj domov – předejhra op. 62

L. v. Beethoven: 3. klavírní koncert c moll op. 37

V. Kakabis: 2. symfonie (Sinfonia pacis)

F. Maxián – klavír

23. a 24. 1. 1969

J. Brahms: 2. klavírní koncert B dur op. 83

J. Brahms: 4. symfonie e moll op. 98

O. Vondrovic – klavír

Český rozhlas, archiv. (výběr)

<p>Andrea Chénier / Giordano Armida / Dvořák Bludný Holanďan / Wagner Bouře / Fibich De profundis / Novák Démon / Rubinstein Děvče ze zlatého západu / Puccini Dmitrij / Dvořák Don Carlos / Verdi Ernani / Verdi Gianni Schicchi / Puccini Hiawatha / Vogel Jakobín / Dvořák Jánošík op. 15 / Schaefer Její pastorkyňa / Janáček Jenůfa / Janáček Jessika / Foerster Jihočeská suita / Novák Karlštejn / Novák Koncert pro hoboje orchestr / Strauss Křížová cesta op. 24 / Ostrčil Lady Godiva / Novák Lakmé / Delibes Libuše / Smetana Lid. písně z Těšínska / Vogel Lohengrin / Wager Má vlast / Smetana Madame Butterfly / Puccini Chlapcův kouzelný roh / Mahler Manon Lescaut / Puccini Maškarní ples / Verdi Mignon / Gounod</p>	<p>Mistři pěvci norimberští / Wagner Můj domov op. 62 / Dvořák Náměsíčná / Bellini Námluvy Pelopovy / Fibich Oberon / Weber Óda na chudobu / Blažek Pád Arkuna / Fibich Parsifal / Wagner Piková dáma / Čajkovskij Písně potulného tovaryše / Mahler Prodaná nevěsta / Smetana Rondo pro housle a orchestr / Vogel Rusalka / Dvořák Siegfried / Wagner Smír Tantalův / Fibich Smrt a vykoupení / Strauss Smrt Hippodamie / Fibich Sonáta pro klarinet a klavír /Vogel Sonáta pro klavír, smyčce, dechový kvintet a tympány Soumrak bohů / Wagner Symfonické metamorfózy na témata C. M. v. Webera / Hindemith Tannhäuser / Wagner Ten pán velí se nebáti / Jeremiáš Tosca / Puccini Turandot / Puccini Valkýra / Wagner Ve jménu života / Chlubna Věc Makropulos / Janáček Veselohra na mostě / Martinů Vzhůru srdce – variační fantazie II / Vycpálek Werther / Massenet Z mrtvého domu / Janáček Zpěv o strastech této země / Mahler Žárlivost / Janáček</p>
---	---

L. Janáček: Z mrtvého domu /scény z opery/ 1959, VM 1696
V. Novák: Jihočeská suita 1960, 1961, VM 1806
J. Kvapil: Z těžkých dob /Symfonické variance/ 1960, VM 1885
O. Jeremiáš: Ten pán velíť se nebáti 1960, DM 5699, VM 1890
L. Vycpálek: Vzhůru srdce 1960, VM 1891
P. Hindemith: Symfonické metamorfózy na témata C. M. Webera 1960, DV 5880, VM 2357
R. Strauss: Koncert pro hoboj a orchestr
F. Hanták – hoboj 1965
V. Novák. De profundis 1962, VM 2592
V. Novák: Jihočeská suita, Lady Godiva, De Profundis 1960, 1962

SUPRAPHON (souborné desky, CD)

L. Vycpálek: Portrét Ladislava Vycpálka	Supraphon 1970 LP
Operní recital Ivo Židka: Scény z italských oper	Supraphon 1972 LP
U. Giordano: Andrea Chénier	Supraphon 1977-1978 LP
R. Wagner: Opera ouvertures	Supraphon 1993 CD
I. Židek: Operatic recital ND Praha	Supraphon Records 1996 CD

CD

> VT 9100-2011 VIR
Richard Wagner: Soumrak bohů, Siegfriedova idyla, Valkýra /ČF/ Supraphon (1959)

> SU 3331-2 602, 2 CD
Leoš Janáček: Její pastorkyňa / Š. Jelínková, M. Krásová, B. Blachut, I. Židek /ND Praha (1954) / Jenůfa / Praha (1953) [Opera d'Oro [2004]

> SU 3980-2 602, 2 CD
Bedřich Smetana: Prodaná nevěsta / M. Musilová, I. Židek –ND Praha/, Supraphon Music, Praha (1952)

> SU 3955-2 011, CD
Richard Strauss / Bohuslav Martinů / W. A. Mozart: Koncerty pro hoboj a orchestr / F. Hanták – hoboj / SF Brno/ J. Vogel, M. Turnovský /ČF / M. Munclinger

> 11 1873-2001, CD
Vítězslav Novák: Jihočeská suita, Lady Godiva, De Profundis / SF Brno (1960, 1962)

> AAD/SBB 010-12-02, CD
Zdeněk Fibich: Bouře / Symfonický orchestr pražského rozhlasu 1950 / Společnost B. Blachuta 2012

⁵²⁴ VÍT, Petr. Státní filharmonie Brno. Brno: Blok, 1977.